6 GRAFICA AMERICANĂ

de Iordan Chimet

CABINETUL DE STAMPE

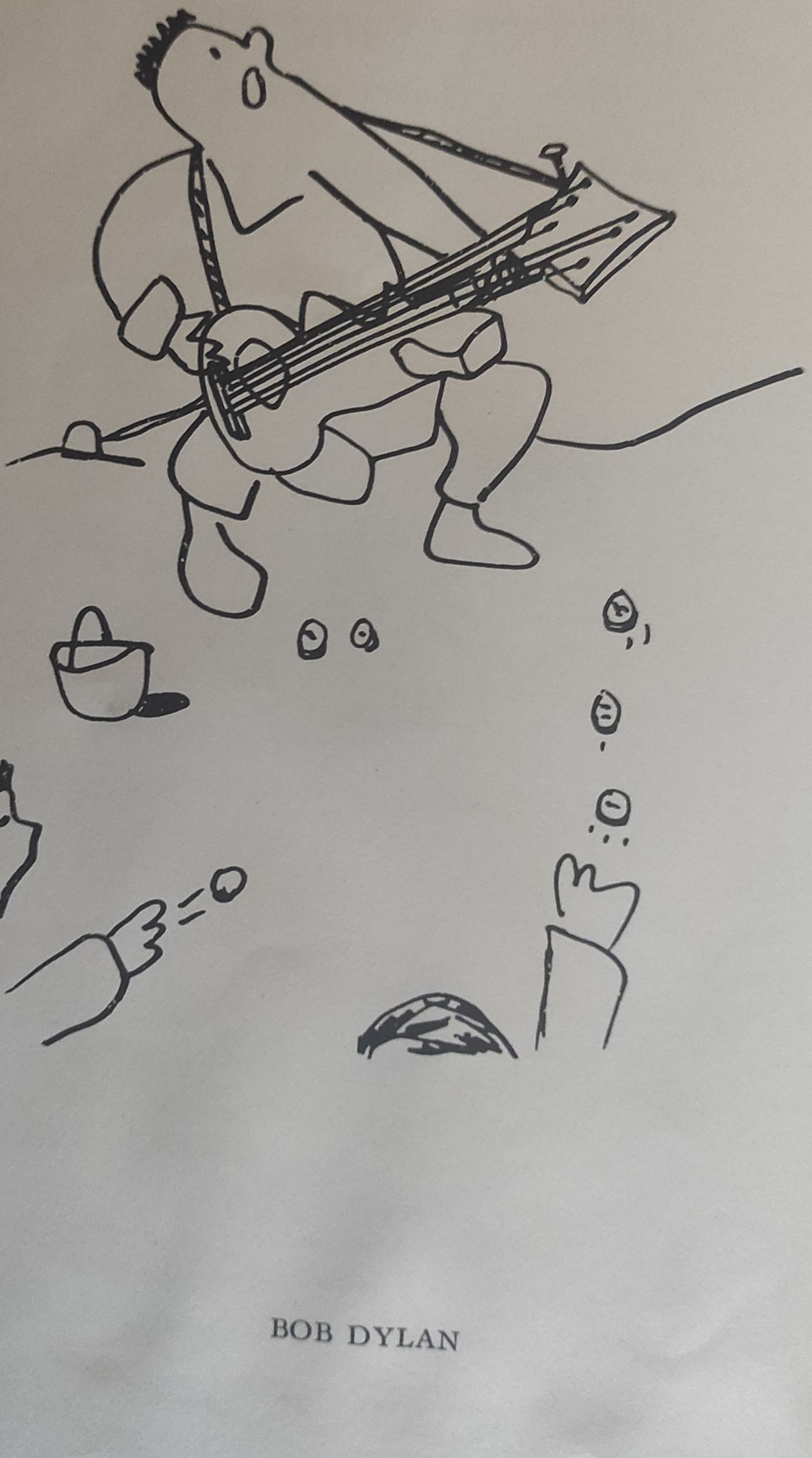
GRAFICA AMERICANĂ

UN PORTRET AL AMERICII

de

IORDAN CHIMET

EDITURA MERIDIANE
București, 1976



BOB DYLAN

CUVÎNT ÎNAINTE

Grafica este, poate, cel mai relevant act de prezență al spiritului american în conștiința estetică a lumii moderne. Desigur, în muzeul imaginar al artei veacului nostru — și amintindu-ne și pe cel precedent — nu este singura donație venită de peste ocean. Ar trebui să evocăm școala poetică cu zestrea ei diafană și mistuitoarea ei sete de cunoaștere artistică (dar nu uităm că versul are în vremea noastră tot mai puțini apărători), proza care a rupt în atîtea rînduri vechile bariere și interdicții, creînd structuri inedite (dar nici proza americană nu și-a putut apropia marele public al pămîntului. Îi cerea în schimbul frumuseții donate să-și dăruiască timpul — și ce lector obișnuit mai are timp de sacrificat în acest veac grăbit?), ritmul început al muzicii (și care copil al vremii noastre nu a simțit nostalgia bluesului? Din păcate adulții nu-și aduc întotdeauna aminte de primele lor bucurii) filmul, da! arta care ar fi putut fi marea revelație americană, cu adevărat artă a maselor, pe care ea le-a înțeles, le-a intuit preferințele, le-a conturat idealurile, le-a exprimat certitudinile, nu le-a trădat simplitatea.

Și totuși grafica a mers și mai departe încă decît filmul — căruia i-a răpit dealtfel o parte din lotul său de vis, - desenul animat. Sau în loc de răpire, termen intolerant, excesiv, ar trebui, poate, să vorbim mai aproape de adevăr, de un condominium paradoxal al celor două arte?

Oricum singură sau partajîndu-și influența și puterea cu filmul grafica, prin **benzile desenate**, *a regăsit uneori suflul primar, grandios al spectacolului mitologic căruia i-a redat nu numai scînteia vieții dar și exuberanța tinereții. Prin* **cartoon**, *ipostază grafică a inteligenții caustice, a stat de veghe la derularea clipelor unui veac, prea des ispitit să-și uite sau să-și mistifice principiile, iar prin* **graphic design** *a coborît în viața comună, ieșind în calea trecătorului, răsfățîndu-l, întinzîndu-i capcane, provocîndu-l, strecurîndu-se printr-o mie de trucuri în intimitatea cea mai bine apărată. Între artă și viața concretă, graphic design a aruncat o punte a tuturor tentațiilor, iar Orașul contemporan a căpătat, sub impulsul său, ceva din caracterul continuu mobil al visului.*

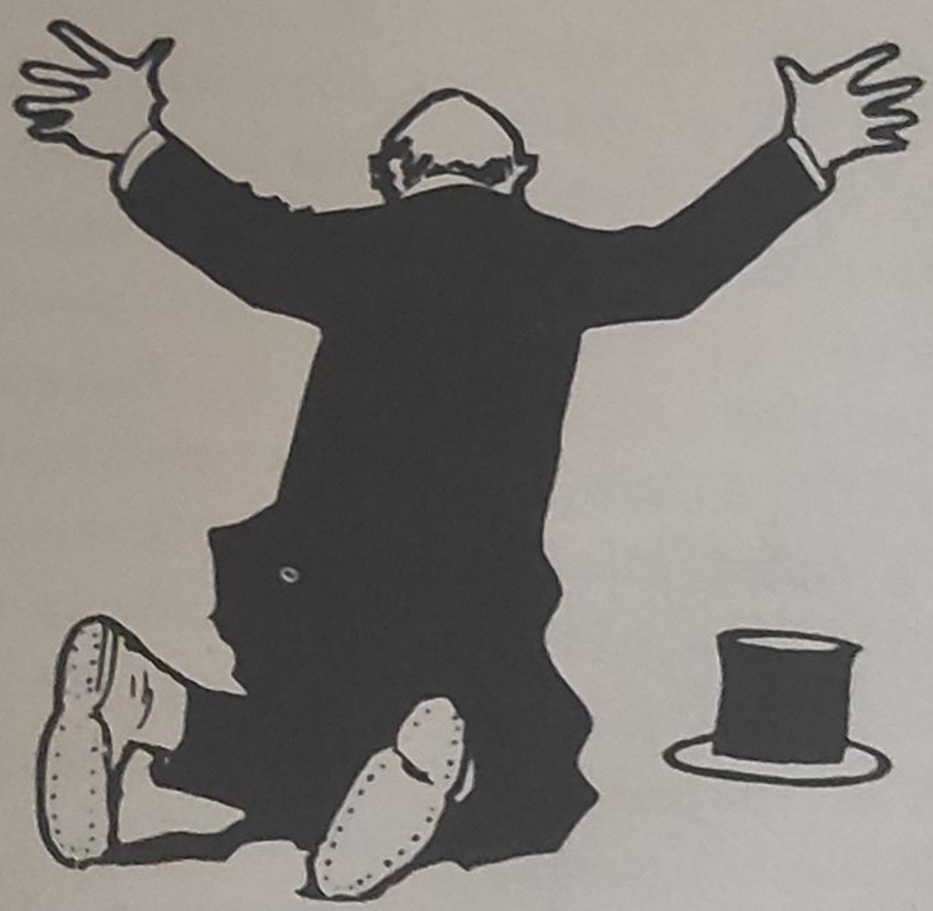
Vom întîlni mesajul grafic pretutindeni : pe paginile ziarelor, pe foile cărților, pe banda de celuloid a filmului, oficiind pe ecranul televizorului, pe firmele prăvăliilor, șerpuind pe străzi, proiectată pe cer. E rînd pe rînd meditativă, lirică, interesată, agresivă, tandră, exasperată, violentă.

Pentru ce insist atît asupra unei așezări în scară a artelor, pe solul american? Nu e drept. Fiecare își are locul său, rațiunea sa de a fi, șansa rară de a cuprinde fărîma de eternitate care i-a fost hărăzită. Ierarhiile în artă sînt, deseori, orgolioase și, dealtminteri, fluctuante.

Ceea ce e cert e că grafica își cîștigă autonomia și își afirmă originalitatea în acest veac nu numai în domeniul strict artistic dar și în cel al cunoașterii riguroase a științei Natura însăși, după ce și-a dezvăluit disponibilitatea picturală sau sculpturală, își mărturisește în aceste ultime decenii și o imprevizibilă vocație grafică. Nu este vorba de acea conturare fină, din unele clipe propice, cînd peisajul, parcă golit de substanță, rămîne linie însingurată și pură într-un văzduh domesticit. Aparatele și instrumentele de precizie ale științei descoperă omologul grafic intern, fundamental, al materiei, armura invizibilă a structurilor, corsetul lor interior.

Dar nu numai elementele stabile, tiparele fixe, centrii de rezistență structurală își relevă o formă grafică esențială — de multe ori, într-un chip uimitor, asemănătoare cu cele ale artei — dar și valorile mobile, circuitele vitale sanguine, variațiunile electrice, descompunerea luminii, a energiei, mutațiile chimice, traseele nevăzute unde se păstrează cele mai ascunse taine ale vieții.

Artele grafice aparțin deci în chipul cel mai absolut, cel mai fidel, și într-un mod mai complex decît presupuneam, vremii lor. Din întîlnirea cu spiritul inventiv american s-a născut o artă spectaculoasă, o nouă dimensiune umană, un act de identitate spirituală a secolului, o confesiune dinamică și, în cele din urmă, o profesiune de credință artistică febrilă, o speranță.



WINSOR McCay

GRAFICA TRADIȚIONALĂ, DE LA SUBORDONARE LA LIBERTATE

GO WEST

Expresiile tradiționale: gravura în lemn, acuarela, gravura pe metal, litografia au fost cele dintîi cunoscute pe solul american. Ipostazele cu adevărat originale ale graficei vor apare mult mai tîrziu odată cu edificarea civilizației și cu perfecționarea mijloacelor de reproducere în serie. Înaintea tuturora și, în orice caz, cel mai răspîndit ca fiind la îndemîna oricui, desenul care a putut înlesni compunerea romantică a unei istorii grafice a Noului Continent: goana spre Vest, marșurile în spațiul necunoscut, ambuscadele, descoperirea, în clipele de pace ca și în cele în înfruntare totală, a Pieilor Roșii, viața în forturi, în campanii, în primele orașe ciupercă . . . mirajul *Stîncilor de Purpură* — care îl vor fascina pe Thomas Moran — așezările indienilor Pueblo pe care le-a schițat Peter Moran acum un veac, telegraful indian tradițional sau cel alb de mai tîrziu, emigrarea lui Daniel Boone, expedițiile montane ca și performanțele nautice — expediția lui Lewis și Clark de pildă pe rîul Columbia, pe care a reconstituit-o pe pînză cu fidelitate documentară și nostalgie inegalabilul Charles M. Russell — negoțul cu piei, minieritul, cheiurile New-Orleansului, concursurile între vapoarele cu aburi pe Mississippi, cataractele, marele Canyon. Un leit motiv al gravurii de epocă va fi jefuirea diligenței și apoi semnele civilizației în marș: apariția căilor ferate, a poștei, a drumurilor, discuțiile la tribună, rezervațiile învinșilor, alegerile districtuale. Portretele trecutului îndepărtat: Sitting Bull, Crazy Horse, Buffalo Bill, George A. Custer. O istorie romanțată, jumătate realitate — jumătate baladă, care cu atît mai bine a putut fi înțeleasă și exprimată de gravură cu antinomia sa fundamentală în alb și negru. O existență naivă, de multe ori aspră, căreia desenul îi releva cu sinceritate iluziile, farmecul frust, idealismul și violența.

CHARLES RUSSEL
Corazon în fruntea herghelei sălbatice (1910)

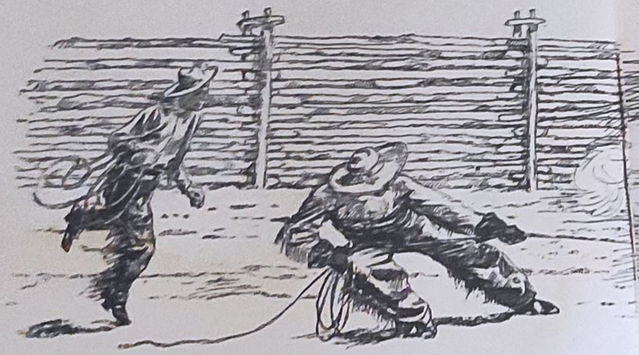
CHARLES RUSSEL
Cow-boy cu lasso (1908)

us. 36

ANONIM

Adunarea vitelor în ocol, în New Mexico (1894)

CHARLES RUSSEL &
J. H. SMITH
Cai sălbatici. Îmblînzirea și dresarea lor (1889)



FREDERIC REMINGTON — Umorul Cow-boy-lor (1888)

CHARLES NAHL — În drum spre mină

O PRIMĂ FLOARE PENTRU CARTOON

Un martor, asemeni gravurii, dar cu ochii aţintiţi asupra altor evenimente este *cartoonul*. Au dealtminterea aceeaşi vîrstă, dacă ne amintim că renumita alegorie politică a lui Benjamin Franklin «Join, or Die» a apărut în 1754. Diferă prin multe, aşa cum se şi aseamănă profund. Dacă desenatorul satiric e urban prin excelenţă, gravorul marşului spre Vest a împărtăşit viaţa aventuroasă a pionierilor epocii: Charles M. Russell a fost cow-boy, William Fuller a lucrat în cadrul companiei Union Pacific Railroad iar apoi a trăit, ca dulgher, în rezervaţia indiană Crow Creek din Dakota de Nord, Alfred Miller l-a însoţit pe căpitanul William Stewart în expediţia efectuată în munţii Stîncoşi, George Ottinger a făcut parte dintr-un convoi al mormonilor şi a luptat cu indienii, Frederic Remington a străbătut în repetate rînduri Vestul, Olaf Seltzer a fost ajutor de fermier şi mecanic de locomotivă şi cîţi alţii . . . Desigur *cartoonistul* e mai puţin naiv şi mai greu de prins în capcană decît confratele său, cronicarul epopeii de dincolo de munţi. Oricum, amîndoi sînt, în cele din urmă, structuri himerice îngemănate căci fiecare face apel sau se revendică de la aceleaşi principii şi idealuri — pe care natura umană aşa cum o ştim prea bine le recunoaşte fără a le respecta întot-

C. K. BERRYMAN — Caricatură politică din timpul campaniei electorale (1924)

JOSEPH KEPPLER — Bîlciul zădărniciilor religioase (1879)

ALEXANDER ANDERSON — Caricatură din sec. XIX. ▶

deauna. Şi unul şi altul par destinaţi unei lupte necurmate, unui duel mereu reluat, confruntarea fiind de fiecare dată inegală, căci adversarii amîndurora sînt şi numeroşi şi puternici.

Faţă de portretul cam monocolor al desenatorului din Vest, *cartoonistul* e o făptură mai complexă, destul de greu de definit. Oricît ar fi de sumară satira sa, obiectivele ei sînt multiple iar efectele, uneori, imprevizibile. Cartoonistul în orice clipă l-am afla în gazetele vremii — Pennsylvania Gazette, Weekly Messenger din Boston, David Crockett's Almanach, Puck, Kansas Journal, Evening Star sînt printre primele care îi vor tipări lucrările — ne apare oarecum asemeni unui organizator de spectacole populare căci solicită mulţimii uneori rîsul agresiv, alteori rictusul mai dramatic. E predicator, judecător al celor mari şi avocat al celor umili, umorist, gardian care nu închide ochii niciodată, cartograf al moralei politice, artist ambulant dar şi medic căci stabileşte foaia de temperatură spirituală a societăţii sale. E generos şi cinic, optimist şi deznădăjduit, vesel şi trist, bun şi, de multe ori, nedrept.

Spre deosebire de caricatură care este o portretistică paradoxală *cartoonul* face anatomia unui grup social, unei instituţii, unui fals miraj social. Crizele de creştere sînt în general mediul său preferat, şi e printre primii care le anunţă, dezvăluindu-le trucajele şi simulacrele, raţiunile inavuabile ca şi justificările de circumstanţă. A fost prezent întotdeauna la cele de mare răspîntie: declinul din 1929, apariţia fascismului, războiul, intervenţia în Vietnam, Watergate.

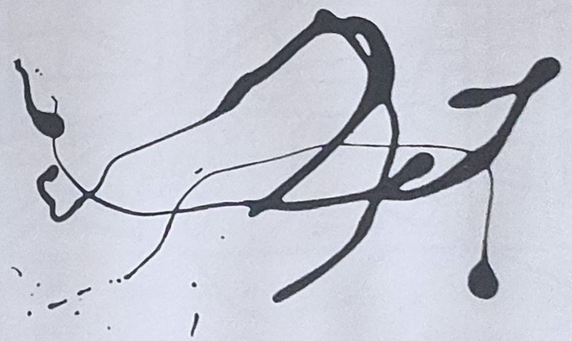
C. K. BERRYMAN — După pledoaria avocatului lui Al. Capone în fața juraților (1931)

DESENELE PICTORILOR

În marile orașe unde viața artistică își păstra — desigur, în limitele vagi ale vremii — continuitatea, desenul juca un rol subordonat. Pictura și sculptura, în ochii artiștilor cel puțin dacă nu și în ochii publicului, păreau mai demne de încredere. Va mai trebui să treacă mult timp pînă cînd grafica se va elibera de sub servituțile exterioare ca și de cele strict personale, pentru a exista cu adevărat, a-și releva natura și desăvîrși limbajul. Deocamdată în acea epocă fluidă, — sec. XVIII și XIX — desenul era privit de artist și chiar de artistul format, drept o simplă *pro memoria*, o notă fugară, o însemnare de moment, o ipoteză elementară a unei viitoare lucrări. Un fel de osatură aparentă, un suport al unei prime amintiri, din care se va înălța opera de mai tîrziu.

Secolul nostru asistă, în fine, la emanciparea grafică în toate variantele sale fundamentale. Artistul, fie el pictor sau sculptor — pe graficienii puri îi vom evoca mai departe — începe să aibă încredere în desen și încearcă să-l stăpînească nu ca pe un instrument pasager ci ca pe o artă originală. De la înțelegere la asociere nu e, cel puțin în artă, decît un pas. Îl va face Stuart Davis care va combina, în uleiurile sale, elemente de grafică cu o viziune picturală rafinată.

Iată și opera grafică a lui Mark Tobey. Pictorul s-a dat de-o parte, a rămas desenatorul să comenteze lumea. El a folosit acuarela în schițe de costum, unde se dovedește a fi preocupat mai mult de suplețea lirică a personajului decît de realitatea fizică a costumului-model. În asemena situații opera devine conturarea unei idei, incorporarea unei mișcări, fixarea unui gînd.

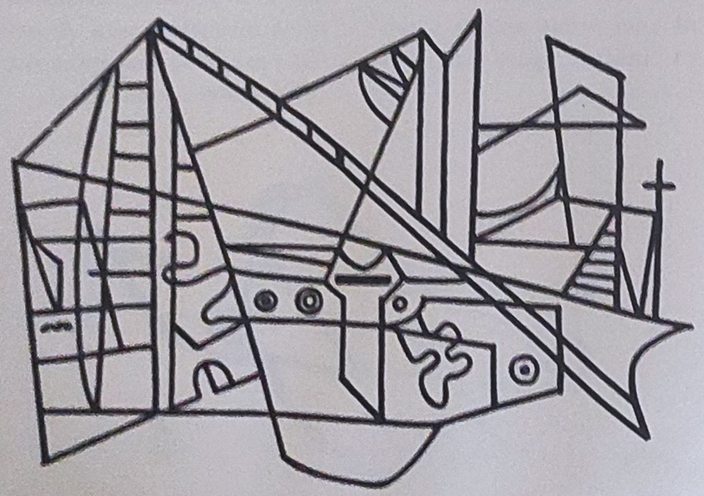


J. POLLOCK

Running Figure and Sculptured Torso ne evocă, într-o asociaţie liberă, numele lui Picasso care a încercat şi el această aventură plastică. Este vorba de experienţa riscantă a artistului modern de a se întoarce prin sortilegiile sale într-un alt timp — în cazul de faţă timpul artei greceşti. Scopul mărturisit este de a regăsi calitatea caracteristică, timbrul unic al acelei epoci, lungimea sa de undă, deci ceea ce îi aparţine în chip absolut şi care dispare atunci cînd un nou ideal se ridică pe cioburile celui vechi.

Ţelul artistului nu este însă de a regăsi pasiv starea de graţie a acelui veac dispărut, cu modul său personal de a-şi imagina lumea vizibilă şi invizibilă şi de a-şi zămisli omul şi himerele sale. Aşadar, în niciun caz un simplu schimb de identitate, un transfer experimental oarecare, ci ipostaza mai plină de surprize de a combina caracterele şi de a propune o sinteză personală. El nu renunţă la propria lui originalitate, la optica artei moderne, de aceea traseul său într-o epocă uitată va fi marcat de tot felul de dezordini, unele discrete, altele mai profunde, cele mai multe

STUART DAVIS



W. DE KOONING

comunicînd un aer de bună dispoziţie şi vervă surprinzătoare.

Asemeni lui Michaux, cu care se întîlneşte, uneori, pe drumuri singuratice — dar prevestind expediţiile colegilor mai tineri care se vor succeda pe urmele lor, foarte curînd — Mark Tobey este extaziat de caligrafiile de tip oriental. Artistul descoperă chipul magnific al literei, îi presimte palpitaţia secretă, vibraţia sa neînţeleasă şi profundă. Zeul străvechi, alfabetul, îşi etalează o măreţie neliniştită, căci ce vestesc oare aceste forme stranii: apropiata salvare, deznădejdea, fericirea apropiată sau cea imposibil de atins?

Cu pictorul Ben Shahn şi sculptorul Alex. Calder, grafica atinge, însă, unul din momentele sale de puritate, cele mai înalte. Şi pictorul şi sculptorul se dedublează, fiecare îşi relevă o vocaţie grafică care nu mai datorează nimic primei sale iubiri şi amîndoi dăruiesc genului cîteva din actele sale de nobleţe.

Pe primul plan, probabil cel mai vast în care evoluează, grafica lui Ben Shahn este o hartă lirică a sordidului, o melancolică interogare asupra existenței comune în cetatea contemporană. Imaginea relevă o anumită armonie împietrită — care aparține materiei elementare și nu umanului — un fel de frumusețe sfîșietoare care nu va putea cunoaște vreodată beatitudinea. Privirea artistului, oriunde ar aluneca, stabilește o serie neîntreruptă de metafore, tăcute și triste.

Antenele de televiziune — temă la care a revenit deseori — sînt o pădure de nervuri metalice, mai degrabă un frunziș inextricabil, înfruntînd un cer gol, crescînd haotic în micul văzduh al orașului. Este oricum o vocație grafică pe care orașul și-o mărturisește, atunci cînd își gîndește instrumentele, slujitorii inerți, pasivele aglomerări ale obiectelor care-i aparțin: cărucioare în magazine de autoservire, violoncelul, scaunele, instrumentele muzicale, mașina de scris, mașina agricolă . . . Formele filiforme, geometrice care provin parcă dintr-un model unic, comun, tronează cu suverană inconștiență într-un spațiu la fel de pasiv, fără alte efecte suplimentare, fără detalii sau semne ale altor prezențe care ar putea distribui atenția spre focare nesemnificative.

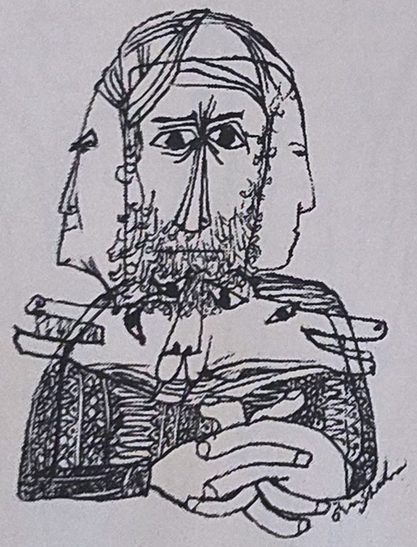
Această paradă derizorie a lucrurilor este primul semnal de alertă, artistul trece curînd de la melancolia abia voalată la imprecație și satiră. El presimte, sau are certitudinea că lumea cu oamenii și semnificația lor e în pericol.

Casele lui Ben Shahn, desenate cu acea minuție de tip asiat, indiferentă la timp, ne apar asemeni unor ciudate bastimente ale pămîntului, trăind singure pe o planetă părăsită. Chiar copiii, clovnii și atleții circului — solii tradiționali ai poeziei eterne — circulă sau ne privesc cu o privire stranie, obosită. Chipurile lor destăinuie experiența insuportabilă a unei vetusteți premature.

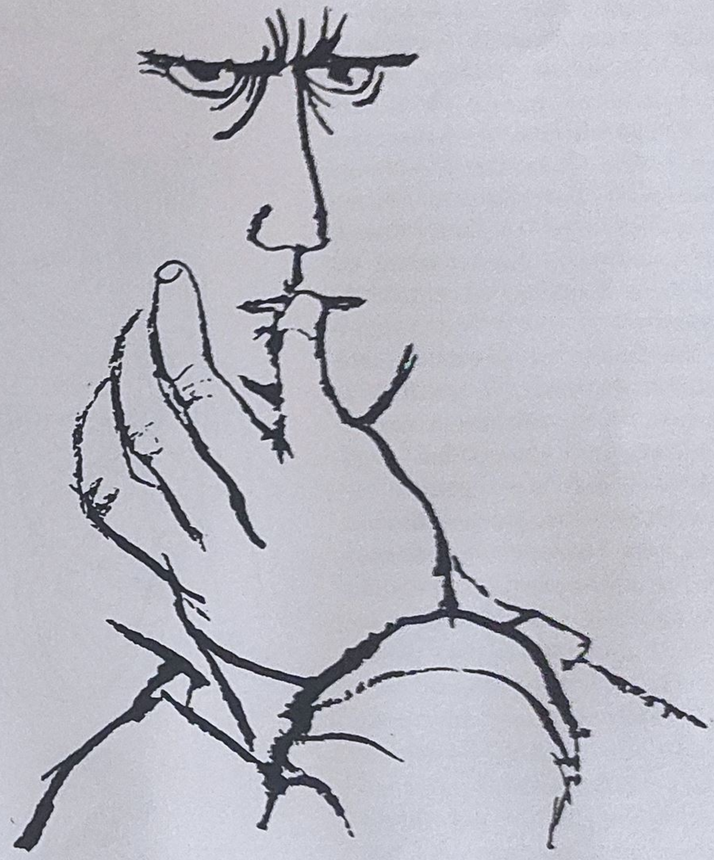
Dar iată și puținele clipe cînd chipul omenesc redevine uman. În locul portretului-robot, de serie, în-

Robert Oppenheimer

Einstein



Personaj biblic



tîlnești figura gravă a artistului sau savantului — naturi comune căci amîndoi înoată împotriva curentului — interogîndu-și și admonestîndu-și semenii, cînd își dau seama că au rătăcit drumul. Capul lui Lincoln cu orbitele goale, Einstein pătruzător și grav, Freud mustrător, Robert Oppenheimer cu marea sa capacitate de concentrare și acurateţea privirii, sînt judecătorii. Numai Ambasadorul Satchmo în pauza unui concert este surprins rîzînd, pentru a ne vesti, poate, astfel că bucuria nu a dispărut, cu totul, de pe pămînt.

Dar Ben Shahn merge mai departe și încearcă, în final, o grafică a imposibilului. Impasibilitatea artistului ia sfîrșit, glasul lui — și nu spun creionul sau peniţa — devine tunător, imaginea devine vizionară, pe alocuri profetică. Chipurile care apar pe pagină, oameni, artiști sau îngeri se înalță spre azur, sau cel puţin privesc mereu în sus. Pămîntul sau personajele sînt aproape întotdeauna învăluite de flăcări, vestitorii purificării, simbolul acelui elan al perfecţiunii, care chiar neînţeles, va trebui întotdeauna apărat. La *Bach* — una din lucrările ciclului dedicat marelui compozitor — flăcările s-au transformat în aripi iar orga în catedrală. Himere și monștri,

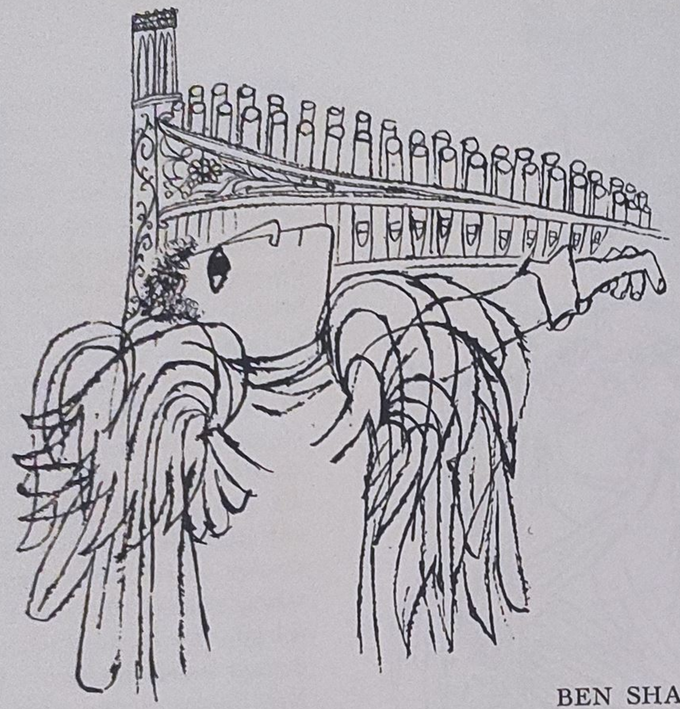
BEN SHAHN

alegorii și păsări fatidice clamează, oriunde apar, dacă nu nefericirea — pe care totuși o presupunem în apropiere — oricum clipa marelui adevăr, judecata. Chipul personajului e acum transfigurat, desenul amplu, uneori decorativ în tratare, compoziţia vibrează de poezia gravă a unui oratoriu grafic.

Și iată acum cea de a treia linie de forță a artei sale: literele care tronează uneori cu măreție, alteori cu asprime, în atîtea lucrări. Texte din greaca veche, ebraică, chineză, engleza veche sau modernă, stăpînesc singure spaţiul sau îl împart cu personaje umane, relevîndu-și nu numai splendoarea lor formală, dar și grandoarea sensurilor uitate pe nedrept. Ben Shahn crede în cuvînt, simți în spatele graficii lui deplina certitudine că literele nu au trădat cauza umană. Inscripții memorabile care strălucesc pe cerul paginii sale, așa cum ar trebui să dăinuie încă și pe cerul marii familii umane.

Își ia citatele de oriunde din marea bibliotecă pe care lumea de astăzi trebuie s-o păzească de uitare, mistificare și autodafeuri: de la biblie și Shakespeare pînă la autorii generaţiei sale, Aldous Huxley, E. E. Cummings și John Berryman.

Alfabetele nu devin personaje expansive, fremătînd de viață într-un



BEN SHAHN — Bach

univers artistic, numai datorită ornamenticii lor exterioare, existenţei lor grafice iniţiale. E adevărat, literele se grupează cînd ca o tiară, cînd ca un colan, împodobind o figură reală sau simbolică dezlănţuită, înconjurată de flăcări. Finisate cu migala unui orfevru tradiţional par forme bizare dăltuite într-un material necunoscut. Dar nu, nu sînt bijuterii care pot fi palpate una cîte una. Chiar necunoscîndu-le sensul — şi de cele mai multe ori nu-l cunoşti — resimţi clamarea lor dramatică, vibraţia tăcută, apelul grav. Luminiscenţa pe care o degajă pare să anunţe momentul prielnic unei redemţiuni, clipa finală pentru începerea unei alte vieţi, infine, speranţa regăsirii sensului pierdut al existenţei. Şti atunci că literele artistului alcătuiesc un cifru, un rebus grafic, şi de ce nu, un cod fundamental pe o poartă invizibilă.

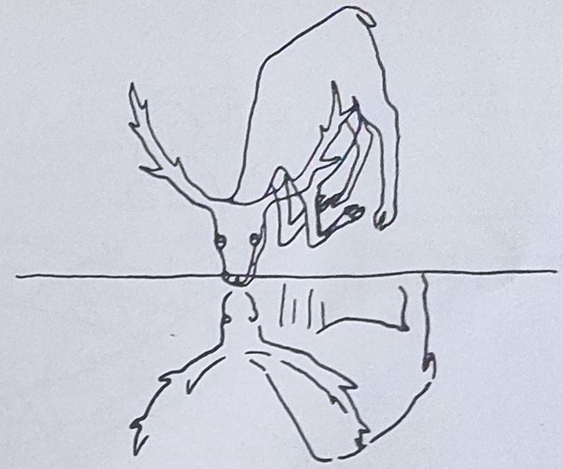
BEN SHAHN — Pasărea Phoenix

Desenele lui Alex. Calder — acest sculptor, insurgent solitar — cicluri de obicei compacte, deci organizîndu-se aproape muzical în teme cu variațiuni, se arcuiesc și se multiplică în jurul unui sîmbure central, de obicei o sursă foarte veche de inspirație, cum sînt, de pildă, fabulele lui Esop și ale lui La Fontaine sau spațiul întotdeauna mirific al circului. Calder își relevă în grafică o vocație clasică și încearcă o împăcare, dacă nu chiar o sinteză inedită, între echilibrul senin și libertatea totală.

Nu disputa etică implicată în fabulă — și nici chiar aventura pur fizică a circului deși privitorul este, desigur, atent la tot ce se întîmplă sub cupola sa misterioasă — e ceea ce îl fascinează pe artist. Presupun că, înainte de toate, Alex. Calder este atras de eroii acestei lumi animate pe neașteptate, executînd o pantomimă a existenței umane. Bestiarul fabulei, locvace, depozitarul unei înțelepciuni verificate în timp este pus în alertă de o conduită stîngace care periclitează viața și legea naturii. El execută atunci un spectacol inedit, cu suficient umor uneori, pentru ca spectatorul să înțeleagă că, în definitiv, aluziile îl privesc direct.

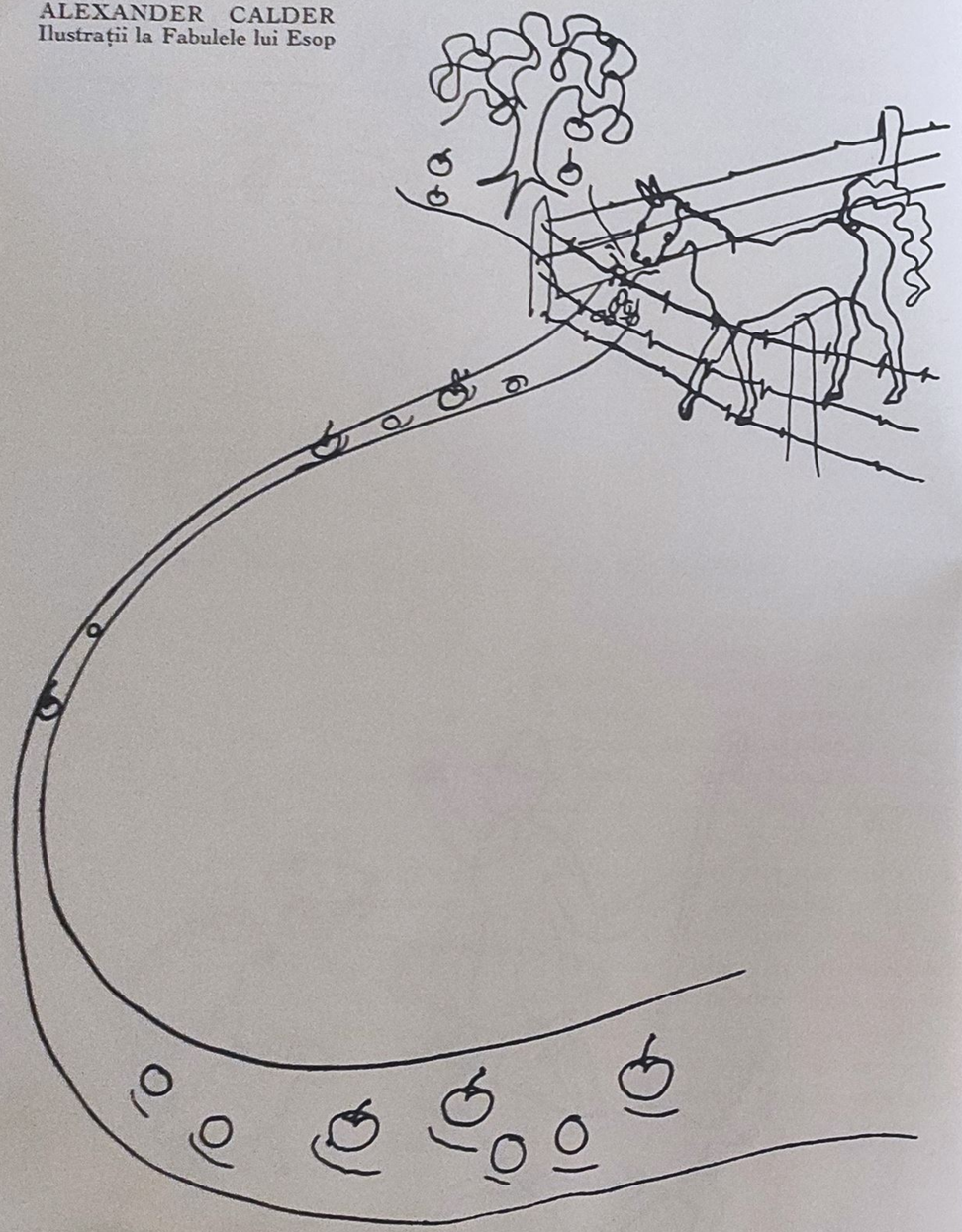
Poate că îndelungatul popas al artistului în preajma acestor eroi ai pădurii, provine din speranța unei integrări într-un timp poetic pur în care este proclamată egalitatea eroului cu celelalte făpturi ale lumii. Aceeași materie primordială, și poate și o psihologie, în esență, comună. Dorința creatorului ar putea fi, în asemenea clipe, de a regăsi și restabili simplicitatea pierdută. Nu însă simplicitatea primitivului, cu puține reacții, ci cea a copilului, bogat în reflexe, dispus a-și imagina marea menajerie planetară oriunde: pe foaia de hîrtie, pe trotuar sau pe perete. O voluptate asemănătoare încearcă și Alex. Calder care nu-și ascunde de fel gîndul imposibil de a intra — și a trăi deplin — în lumea sa desenată. Ar putea fi păstorul sau pescarul, leul sau mielul sau, pentru că trebuie, oricum, încercate toate ipostazele, de ce nu, așadar, și vulpea sau lupul . . . Nici o formă nu trebuie lăsată de-o parte. Să le încercăm, cînd avem șansa, pe toate.

Personajele, de cele mai multe ori, apar singure pe pagină. Alteori spațiul primește unul sau două elemente simbolice de identificare: ramura unui arbore fără nume, două-trei flori, spirala unui val . . . dar acestea sînt situații de excepție. De obicei pămîntul, apa și văzduhul se confundă pe foaia de hîrtie, o



ALEXANDER CALDER — Ilustrații la Fabulele lui Esop

ALEXANDER CALDER
Ilustrații la Fabulele lui Esop

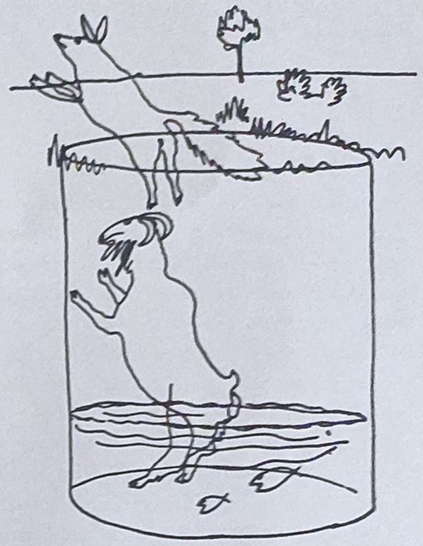


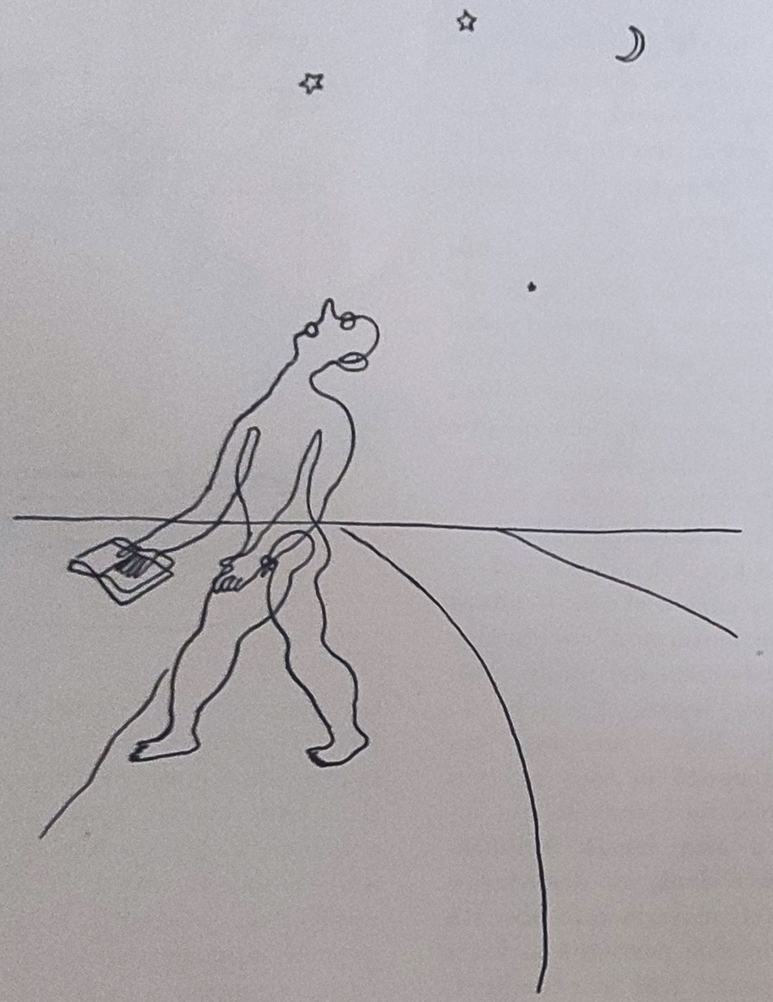
lume în sine, totală și definitivă, pe care se poate alerga, zbura și înota în același timp. Desenul e continuu, dintr-o linie unică, de cele mai multe ori felină, sinuoasă, modelînd cu gingășie naivă trupurile.

Artistul este surprins cum zăbovește cu nedisimulată plăcere pe tot ce ar putea însemna în lumea formelor o înfruntare a liniei drepte, o abatere de la rigoare, o sfidare adusă severității. El se oprește din creație pentru a mîngîia blana mieilor, protuberanțele cămilelor, coama leului, coada calului, penajul păsărilor.

Desigur că artistul, mare copil — ca și lumea pe care o evocă — situat în afara experienței și a canoanelor mai tîrzii elaborate de inteligență, încalcă mereu legea. Formele se întrepătrund, linia începută nu este niciînd oprită în fața vreunui obstacol, nimic nu-i rezistă, n-o jenează nici o altă formă întîlnită. Nimic nu pare dens, cu desăvîrșire solid, compact, materia este absentă și doar contururile participă la jocul vieții. Se poate trăi concomitent, grafica lui Alex. Calder devine un elogiu nu numai al simplității și al unei viziuni naive, dar și al unei libertăți poetice depline. Aparține artistului și, în egală măsură, întregii lumi.

Nu este vorba, evident, de acea simplicitate inițială, ca în cazul naivilor americani Gran'ma Moses sau Ben Hirschfeld, ci rezultatul final la care ajunge, uneori, un artist, după ce a trăit efectiv toate experiențele veacului. După ce le-a înțeles, fără a le fi rămas dator cu ceva, el se reîntoarce, presupun dezamăgit, la primele izvoare. Acest tip de simplicitate ar putea fi considerat, și chiar este o ultimă încorporare a rafinamentului. Oricum, chiar dacă a trecut prin toate aventurile artistice ale vremii sale, simplicitatea lui Alex. Calder este cu atît mai relevantă, mai profundă, mai dramatică, căci provine nu din ignoranță ci din cunoaștere.





ALEXANDER CALDER

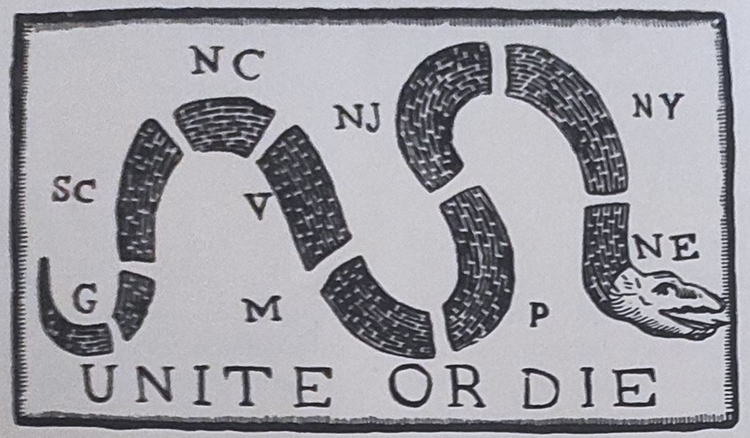
IPOSTAZE MARGINALE

Înainte de a schița — o, în contururi, din păcate, atît de vagi — domeniile cu adevărat centrale în care s-a mișcat cu fervoare și originalitate grafica americană în acest secol, ar merita, poate, să amintim, fie și în trecere, unele ipostaze marginale în care am aflat-o uneori.

Caracterul ambiguu, fără un statut precis și, nu de puține ori, anonim al acestor zone limitrofe — trebuie un real efort pentru a le întrezări o vocație grafică autentică — nu-i exclude nici legăturile anterioare și nici nu-i elimină perspectivele unei afirmări mai angajate într-un viitor, întotdeauna greu de imaginat. Le-am fi putut trece sub tăcere dacă n-ar fi avut, fiecare din aceste formule, mica sa surpriză de dăruit, uimirea și emoția care se cer împărtășite și, în final, devenind mărturia semnificativă neașteptată despre vitalitatea artei grafice în plină expansiune, în zone cît mai depărtate de focarul său tradițional.

DESENE DE SCRIITORI

Un destin ciudat par să aibă desenele realizate de scriitori, pe manuscris. Nu reprezintă o categorie grafică aparte, se nasc și mor deseori fără a fi cunoscute, și nici demonul — sau idealul — desăvîrșirii nu patronează vreodată clipele de tensiune ale apariției lor. Nu beneficiază nici măcar de acele spații paradoxale inventate cu totul sau descoperite cu candoare împrejur și care vor fi mereu rezervate formei grafice pure: foaia de caiet, peretele, trotuarul, gardurile, plaja cu nisip, pe care vor lucra primii artiști ai lumii, copiii. Doar desenul stîngaci al scriitorului (deși ar trebui să recunoaștem că în unele cazuri literatul poate fi dublat de o dăruire plastică fundamentală: Goethe și Victor Hugo de pildă, Tolstoi, Lewis Caroll, Juan Ramon Jimenez, Lorca, pentru a da drept exemple unele nume europene, la care am putea adăuga pe cele americane: Benjamin Franklin — care a făcut atît de multe atît de bine — E-Allan Pöe, fin portretist, pentru



BENJAMIN FRANKLIN — Unirea ori Moartea (primul *cartoon* publicat într-un ziar american, *Pennsylvannia Gazette*, 9 mai, 1754)

a ajunge la desenele din tinerețe ale lui William Faulkner, sau la cariera plastică a lui E.E. Cummings) nu dispune de un spațiu care să-i aparțină efectiv. Desenul trebuie să-și facă loc cum poate în puținele locuri rămase disponibile ale manuscrisului, pe margini, gata de a atinge neantul, deci marginea foii.

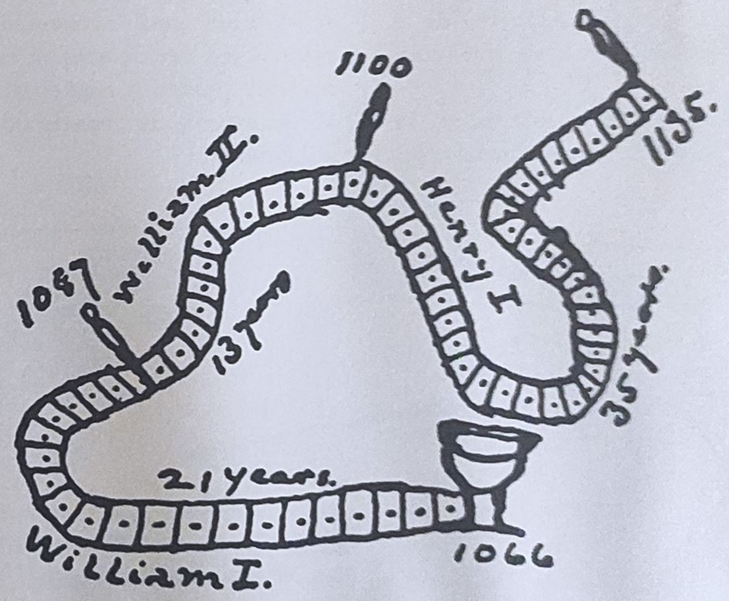
Uneori scriitorul nu-și mai reține elanul — și atunci linia înaintează liberă, aproape nebună, peste rînduri. Sărind biruitoare peste cuvinte, pentru a muri astfel, desen și cuvînt, împreună. Formele schițate aparțin unui inventar destul de sumar: pisici și ciini, zeitățile domestice adorate, orașe și pajiști cu flori, pești și zine și, bineînțeles, chipuri cunoscute sau imaginate, personaje din preajmă sau din gînd care primesc o ultimă ofrandă sau o mustrare finală.

Dacă acesta este caracterul lor modest, efemeride ale unei clipe nedorite de repaos, fără a visa vreodată că ar putea primi legitimarea artei — care este, totuși, justificarea includerii lor într-un ansamblu, ca cel de față, în care numai operele cele mai pline de energie au putut fi păstrate? Neputînd fi vorba de o valoare artistică nici urmărită în mod conștient și nici obținută în chip întîmplător, care este meritul lor, dacă poate fi vorba de recunoașterea unei oarecare înzestrări, de relevarea unui privilegiu particular?

Mie mi se pare că deosebesc întotdeauna în aceste schițe sumare un farmec naiv, o candoare reală care vor salva, și în alte domenii, de atîtea ori, de la uitare multe opere neterminate, frugale, încălcînd din nebăgare de seamă sau neștiință canoanele artei. Și să nu uităm apoi sinceritatea mărturiei lor despre taina și drumul labirintic al creației — și ceea ce este cu adevărat surprinzător e că această destăinuire spontană, gravă și fermecătoare scriitorul o realizează nu cu uneltele meseriei sale ci cu cele ale graficianului.

O confesiune deci și, de asemenea, un omagiu neașteptat adus artelor grafice de către literatură și literat. E clipa mărginașă cînd scriitorul se trezește deposedat de cuvinte, cînd nimeni, prieten sau dușman, nu mai poate fi întrezărit în preajmă pentru un ultim ajutor sau o nouă luptă, cînd mica sa geneză a rămas neterminată — atunci cere ajutorul unei alte arte. Cine nu a încercat aceste clipe de singurătate, cînd te întrebi dacă nu cumva plecarea cuvintelor este definitivă?

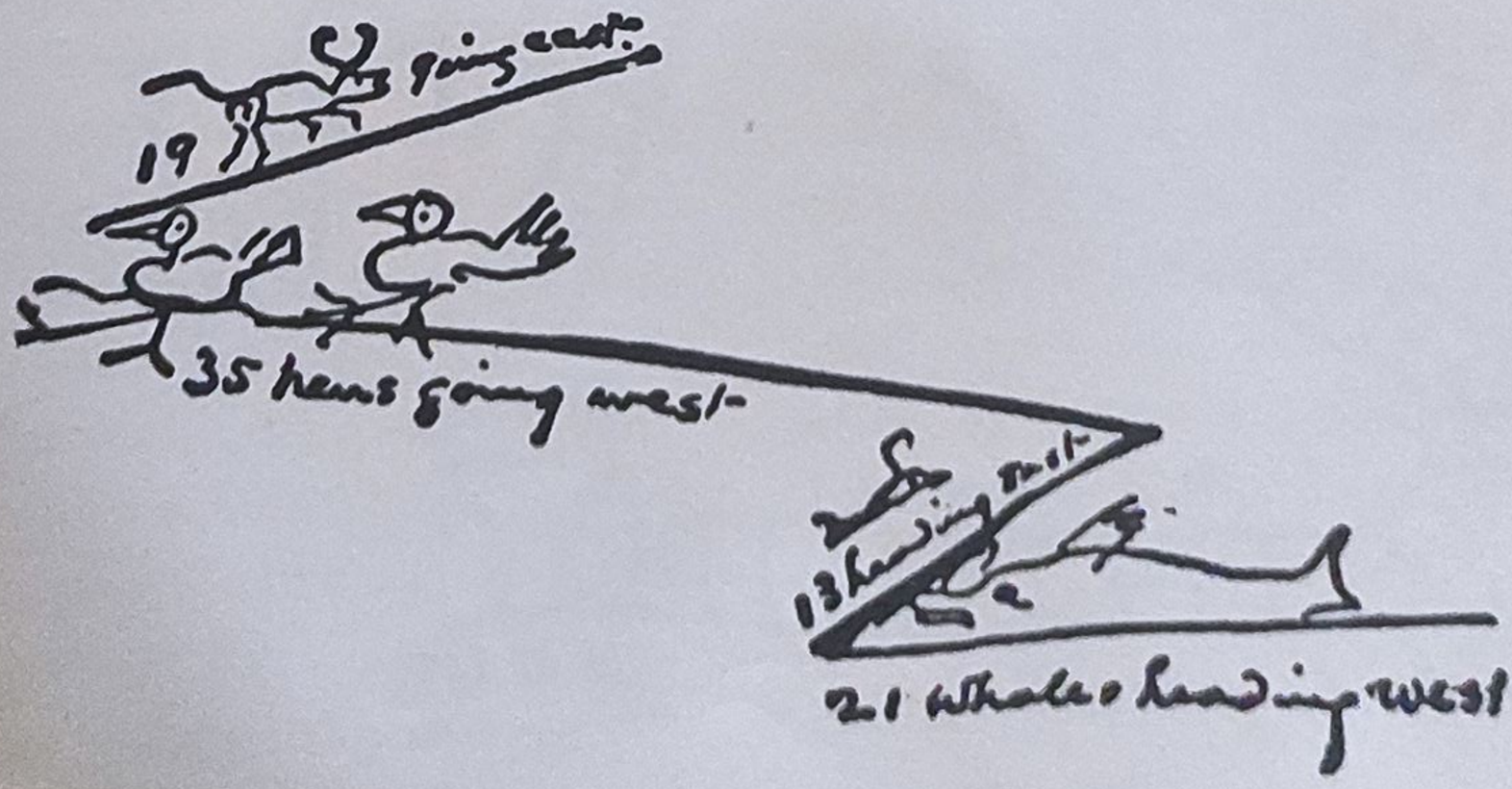
MARK TWAIN

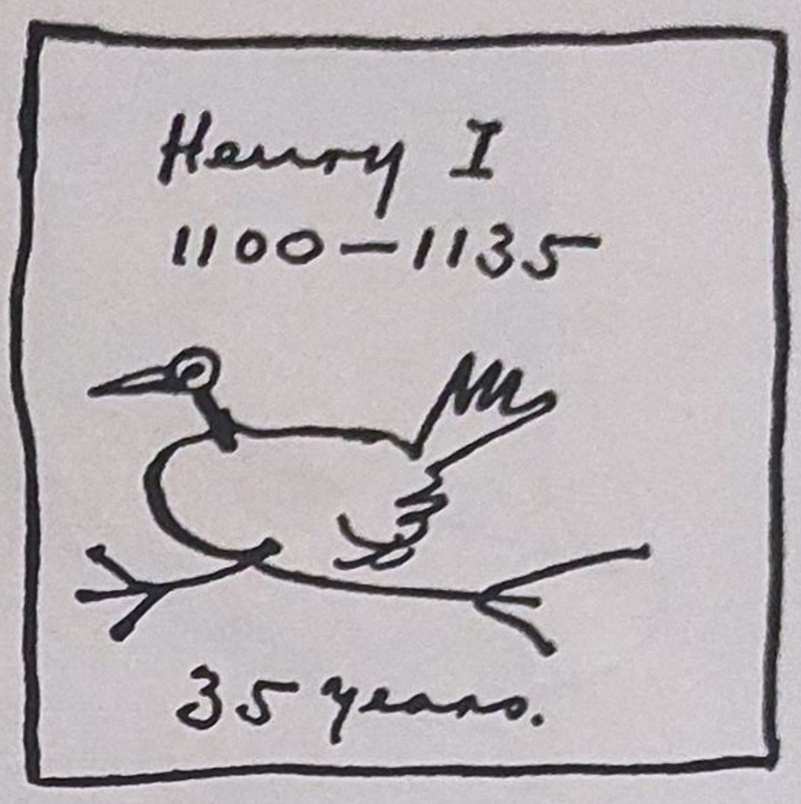


Desenul schițat în asemenea clipe de sfîrșit de lume pare a avea inconstanța și caracterul volatil al imaginii deosebite în vis. Și în acel scurt răstimp, în timp ce forma vagă își caută fărîma sa de spațiu între un rînd și altul, miracolul începe să se contureze. Cuvintele revin nevăzute — cele vechi ca și altele noi — și așteaptă. În timpul cît poetul își configurează formele lui din totdeauna, zeii gardieni ai gîndului, pisica, luna sau calul înaripat, — încăperea, masa de scris, fereastra primesc noii oaspeți, aerul devine mai dens și ecourile vorbelor plecate își reîncep zborul. Cuvintele, sclavii și stăpînii scriitorului s-au întors, gata de luptă, gata de jertfă, hotărîte de a merge mai departe, de a continua lumea, de a-și desăvîrși opera.

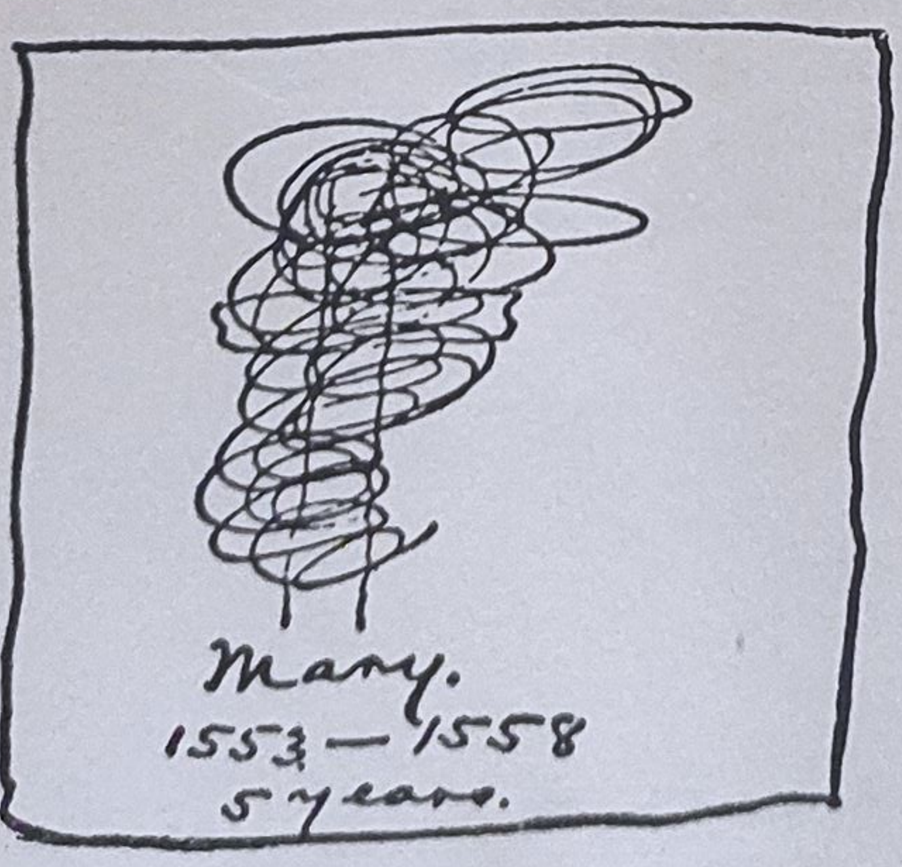
Au pregătit acolo în noapte și, în absența scriitorului, nunți fastuoase, paradoxale asocieri, imprevizibile întîlniri. Plutesc tot mai aproape unul cîte unul sau în stoluri mici prin cameră, i se așază pe mîini, pe frunte, pe toc, pe hîrtie. Desenul e gata, cuvintele pot reveni din nou acasă, pe foaie. Slăbiciunea și teama au dispărut, himera se cere desăvîrșită.

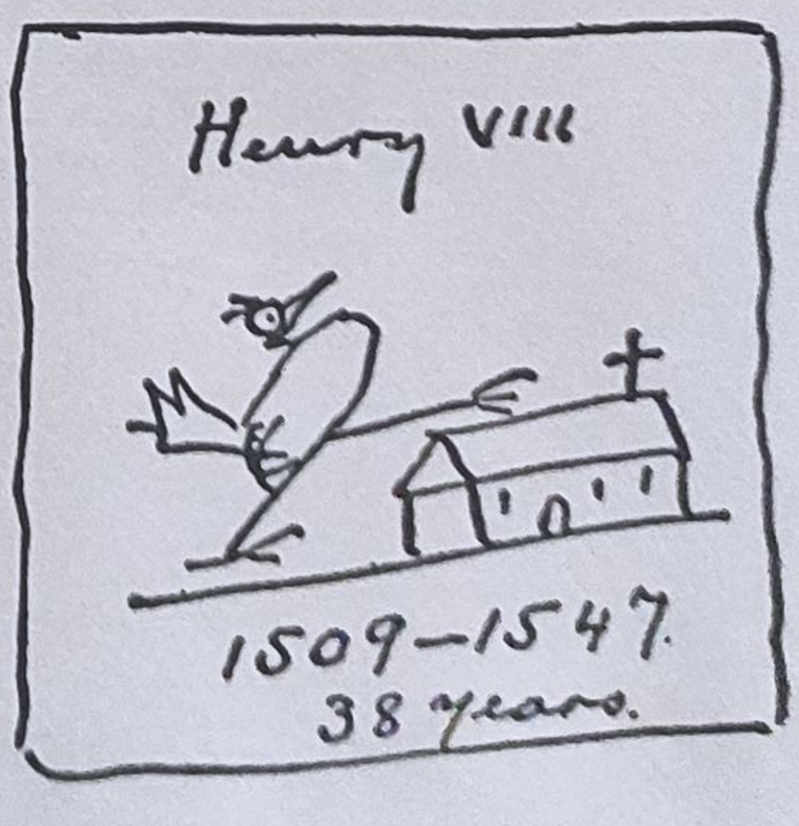
Ce este atunci acest desen de manuscris, atît de modest în aparență, făptuitor de prodigii mai tîrzii? E greu de optat pentru un singur răspuns. Ar putea apare unora drept un act cvasi magic, o invocare somnambulică, așa cum alții ar putea sesiza imaginea unei tehnici terapeutice aplicate în chip reflex. Și nu ne-am putea gîndi oare că este regăsirea unui gest străvechi de mult uitat, care revine singur la perioade anumite pentru a regăsi ritmul, ordinea și sursele de creație continuă ale imaginarului?

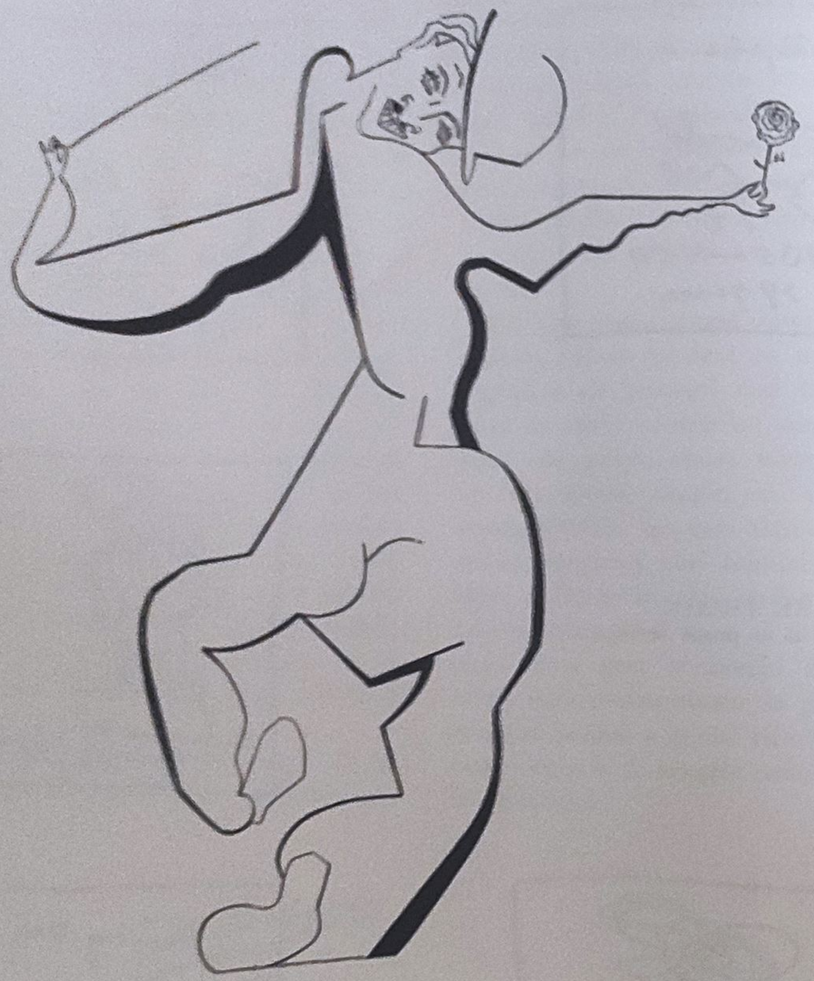




MARK TWAIN
Ilustrații la o proză satirică

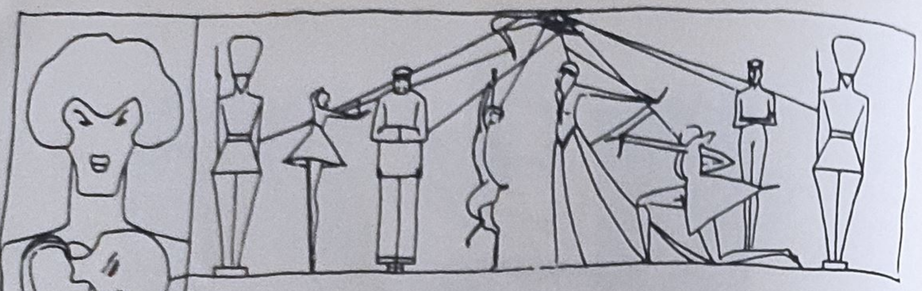


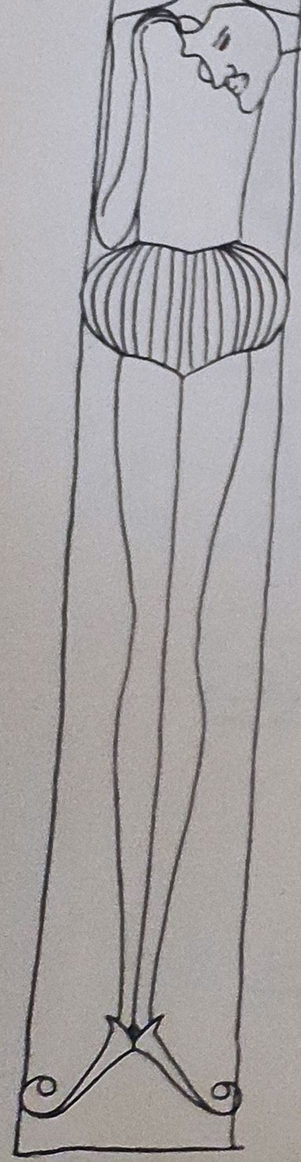




E. E. CUMMINGS — Portretul lui Charlie Chaplin

H. L. LOVECRAFT — Pagină de manuscris





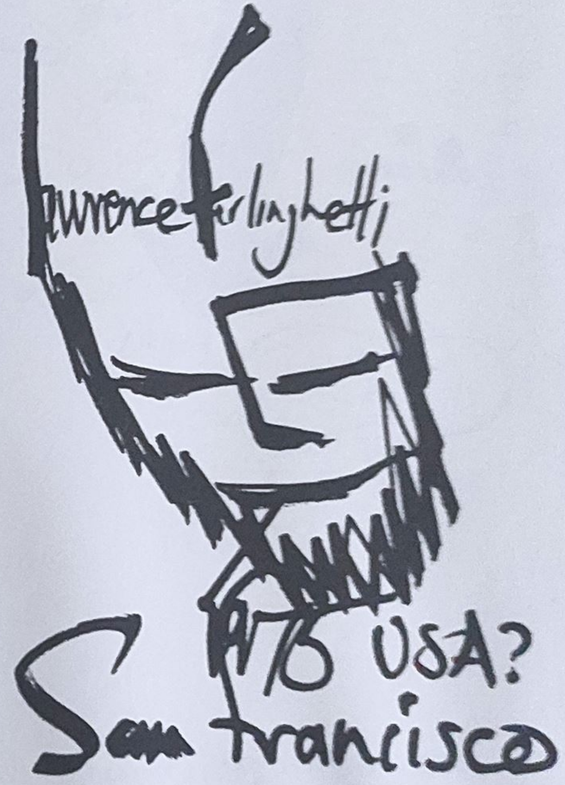
WILLIAM FAULKNER
Desene din tinerețe

HENRY MILLER

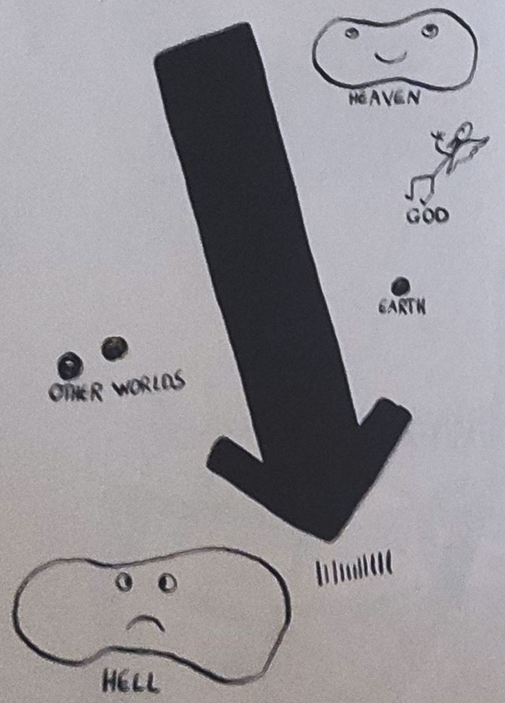
```
FFFFF  U       U  NN     N
F      U       U  N N    N
FFFFF  U       U  N  N   N
F      U       U  N   N  N  NY   DEATH
F      U   U   U  N    NN
F          UU      N     N
```

ALLEN GINSBERG — Fragment dintr-un poem

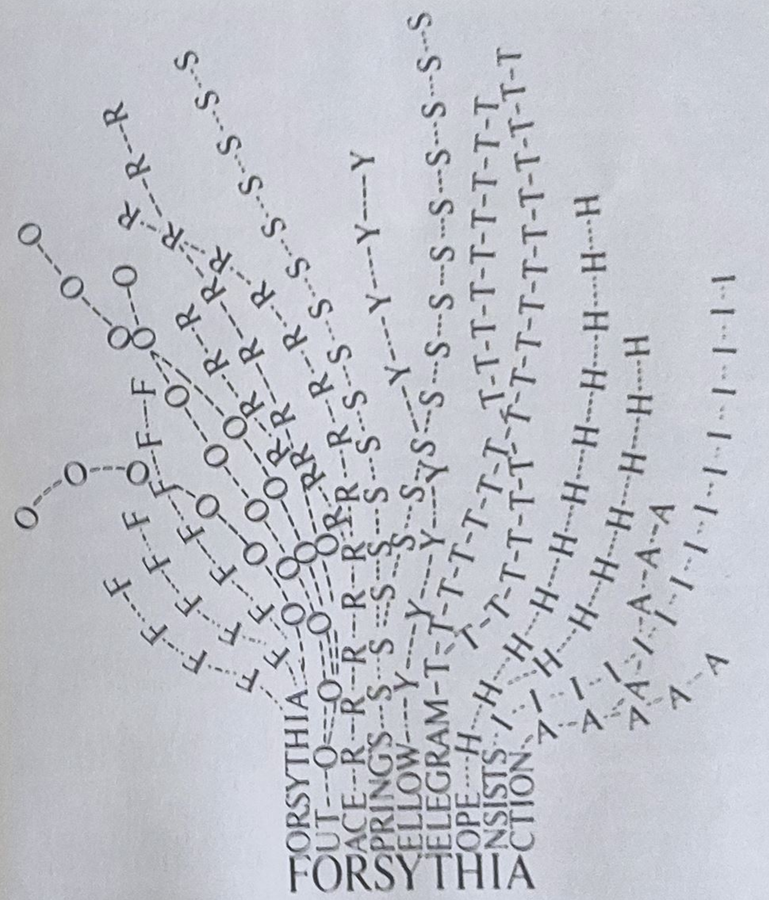
LAWRENCE FERLINGHETTI
Iscălitură — autoportret



THE ABANDONED FOREST



KENNETH PATCHEN — Poem

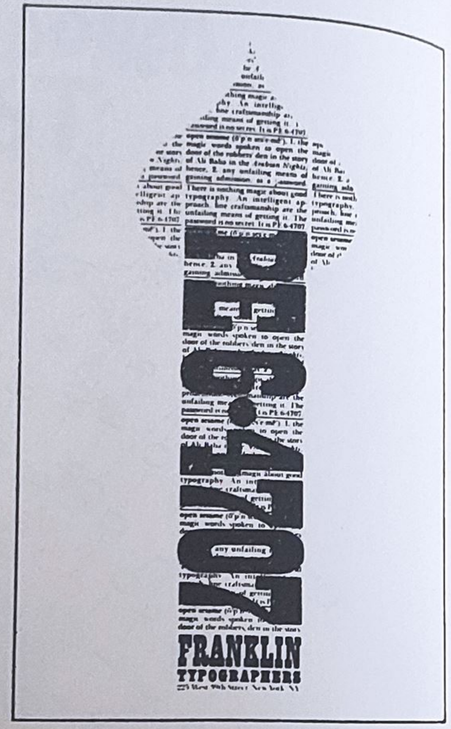


MARY ELLEN SOLT — Forsythia

PORTRETUL LITEREI ÎN OGLINDĂ

În viața contemporană, în spațiul american cît și în restul lumii, litera a ieșit din sanctuarul ei secular de hîrtie, cartea, pentru a pătrunde în stradă, în viața cotidiană. Proiectată în perspectivă, jucîndu-se cu culorile, cu lumina și umbra, fixă sau mobilă, modestă, insinuantă sau orgolioasă, paradoxală, locvace sau agresivă, încercînd toate metamorfozele, litera și cuvîntul încearcă să ne rețină privirile și să ne cucerească gîndurile. E ca și cum ar fi dorit să fie înțeleasă nu numai ca purtătoarea unei semnificații dar și ca formă viabilă, să fie nu numai adevărată dar și seducătoare, să pătrundă în lumea interioară ca și în cea exterioară. Grafica modernă dezvăluie adunările literelor drept specii asemănătoare celorlalte cunoscute, evocîndu-ne mai des cînd păsările, cînd peștii.

De fapt litera este punctul constant de asociere, puntea aeriană care unește literatura și grafica, desenul de scriitor fiind întîlnirea lor episodică. Sensul e al literaturii, deci adevărul, inteligența, observația esențializată, durata, la care se adaugă pentru poet și reverența sa sonoră. Imaginea e a graficianului, deci chipul literei așa cum trăiește



Anunț de presă
pentru *Franklin Typographers*

Constituția alfabetică a Tinerei Americi
(A doua jumătate a sec. XIX)

alături de celelalte chipuri ale realității vizibile. Graficianul și scriitorul descoperă că lucrează pe un material comun, dar fiecare rîvnește în secret spre roadele din grădina vecinului.

Astfel cuvintele folosite de publicitatea contemporană circulă ca niște monștri aerieni atrași într-un balet lunar, pe pămînt și-n văzduh, în marele cetăți nocturne. Se înserează pe harta stelară, ba chiar tind să înlăture stelele, substituindule propria lor prezență. Un nou cer, mai palpabil, drapat cu culorile voluptății și șocului, a bunului și prostului gust, tinde să acopere tot mai deplin orașul modern.

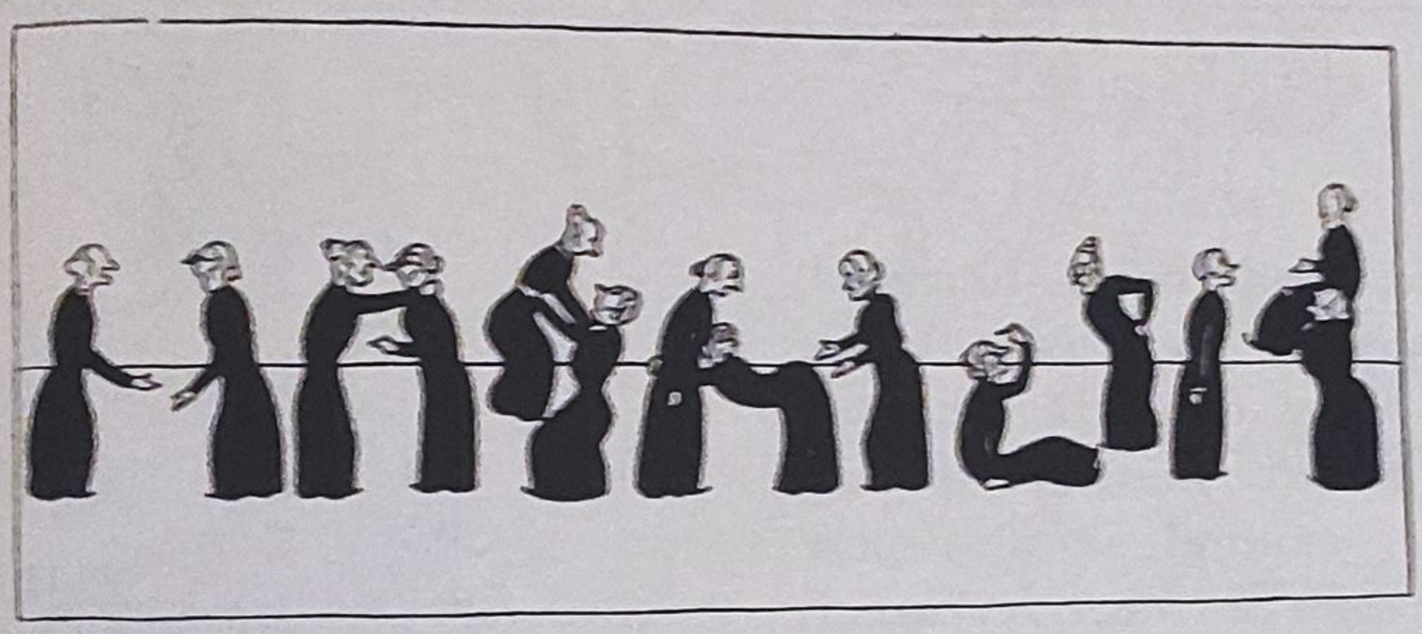
Dacă aceasta este imaginea de ansamblu a literei — prezență grafică care colindă marele așezări umane, îndeosebi noaptea, nu trebuie să uităm că invazia are și unele momente de relaxare ca și multe prilejuri de desfătare. Artiștii autentici au adaptat genului experiențe literare străvechi ca aforismul, butada, cuvîntul de spirit, gagul, insinuarea delicată, fără a se teme uneori de a folosi tonul agresiv sau modelul epigramatic.

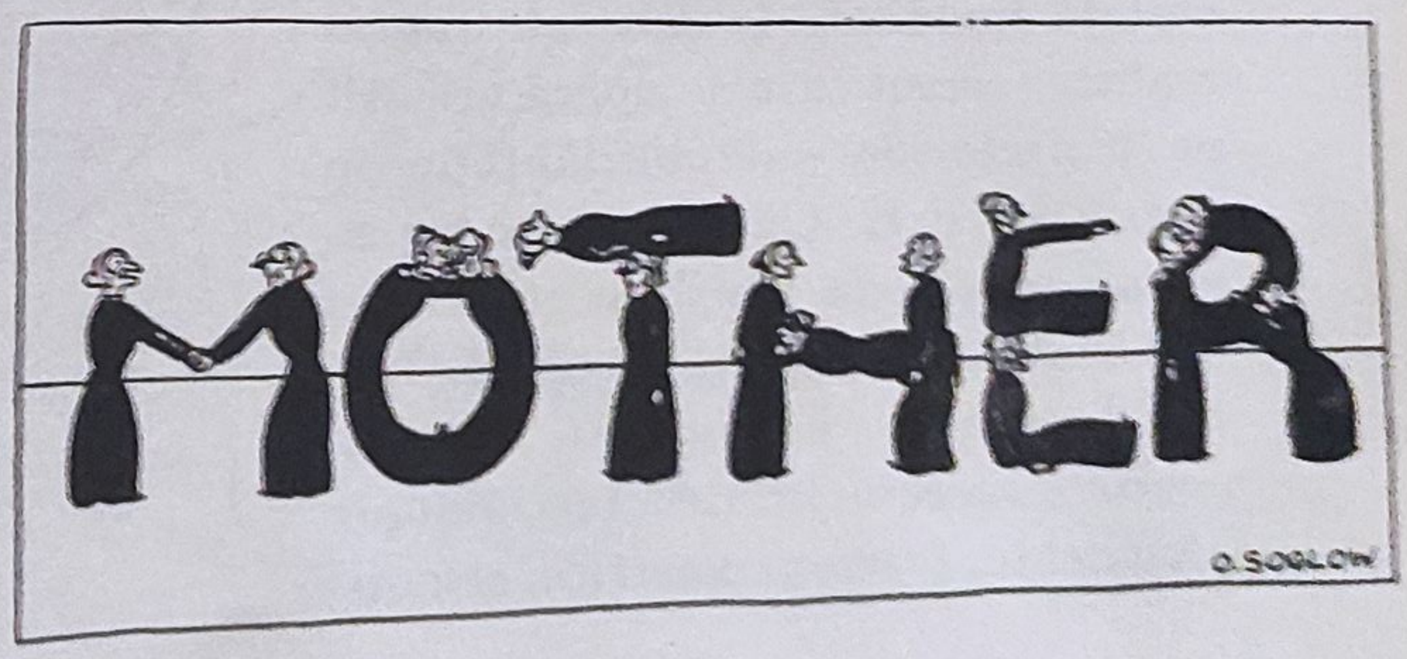
Parcă pentru a restabili o egalitate deplină și literatura trăiește o influență grafică în sugestii și modalități diverse. Uneori poeții încearcă a-și compune structurile cu uneltele și perspectiva graficianului de profesie.

MOTHER CHILD

HERB LUBALIN și ALLAN PECKOCLIDE
Mama și copilul (anunț de presă)

Cuvîntul nu mai interesează acum pentru semnificațiile sale fundamentale, secundare sau pasagere, ci prin formă pură. Succesele nesemnificative, puține și vagi, care au rezultat din această experiență nu l-au descurajat pe poet care revine mereu la misterul semnului. Deși cu programe diferite, toate aventurile poetice se învîrt în jurul aceluiași mobil: imaginea literei. Niciuna n-a ignorat-o: mai vechea istorie a caligramei resuscitată și desacralizată de Apollinaire, suprarealismul cu libertatea sa totală





OTTO SOGLOW

de mișcare, dadaismul, letrismul, poezia concretă, spațialistă. Unele școli, cum e cea concretă, regăsesc orientarea gîndirii științifice în spațiul artistic, căutînd să descopere în formă sursele de energie care îi sînt proprii, și să caute punctul de incidență al legilor poetice, matematice și biologice.

Litera care se cerea privită cu destulă timiditate în poemele suprarealiste, versul care se dorea urmărit pe traiectoriile sale dezlănțuite în poezia lui E.E. Cummings, se transformă în poezia febrilă a generației *beat* cu Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti sau în poezia concretă în structuri vizuale complicate, forme geometrice, și motive decorative în care imaginea plastică e hotărîtoare. Semnificația cuvîntului dispare cu totul dacă nu cumva s-a convertit, într-un fel de leit motiv inițial al formei, ecoul muzical implicat al imaginii.

JEROME SNYDER
Ilustrații apărute în revista *Fact*

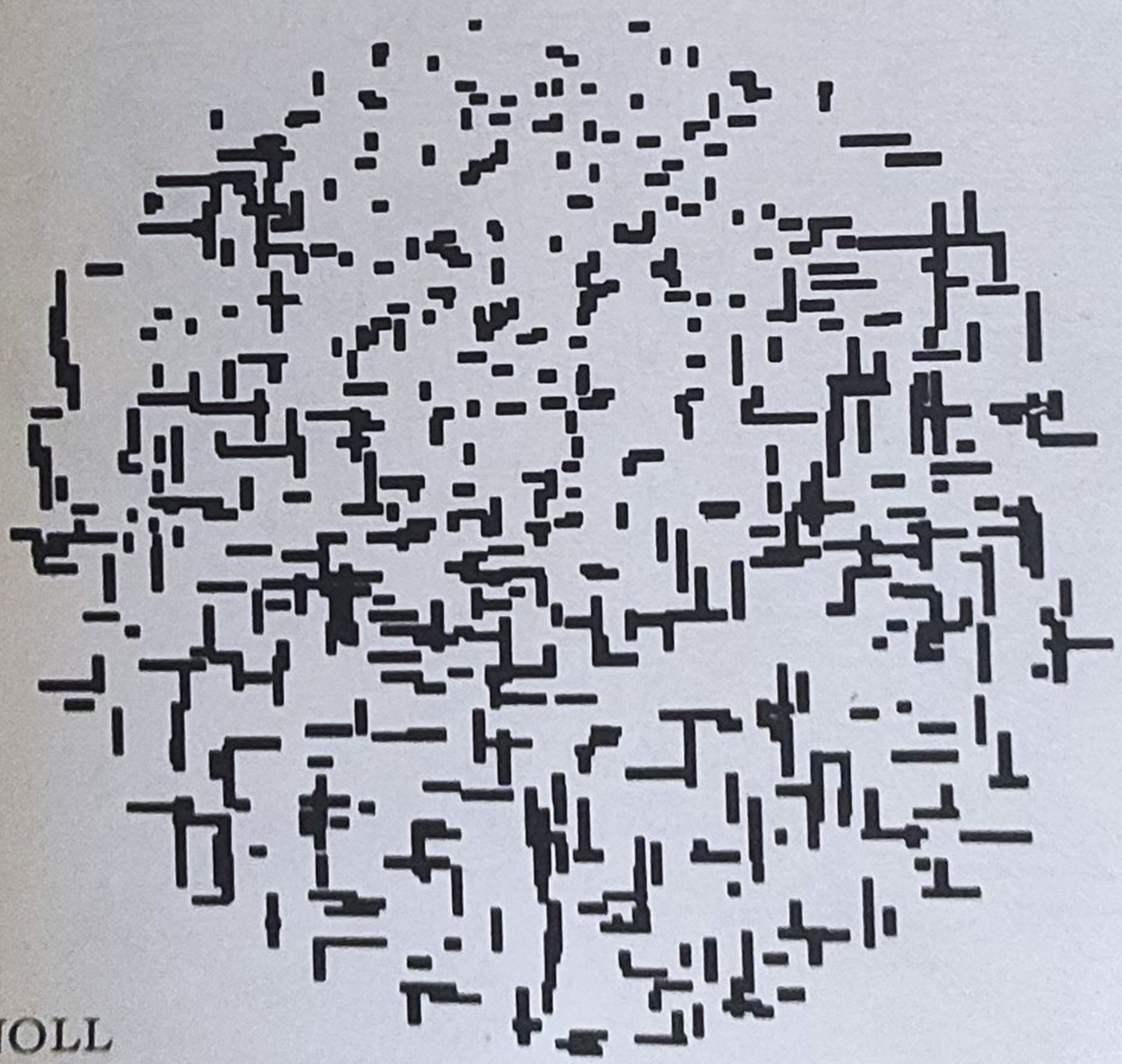
BRONCHITIS
BRONCHIAL
CATARRH
BRONCHITIS
COUGH
COUGH
COUGH

COMPUTER GRAPHICS

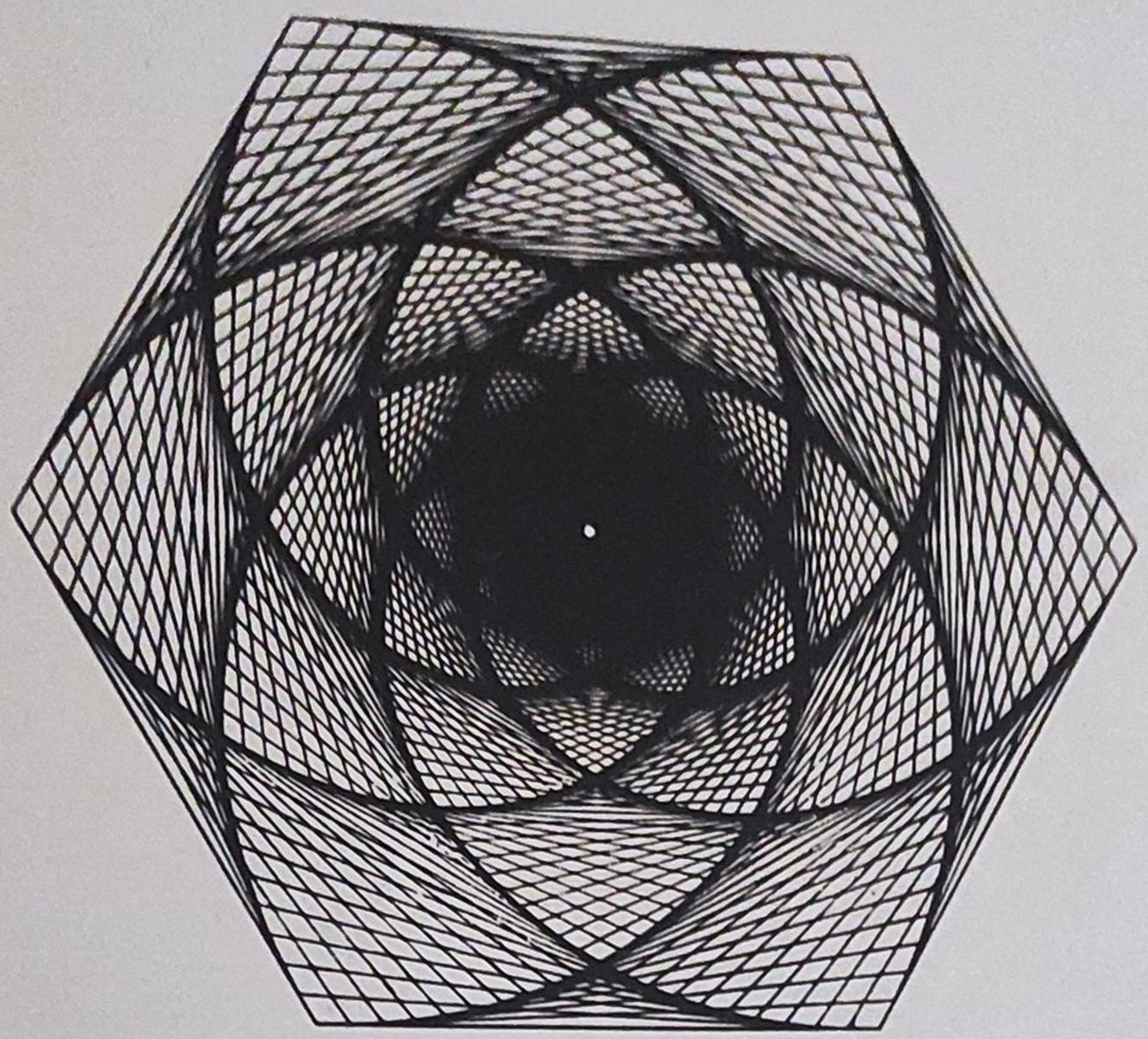
Dacă, de multe ori, *cartoonul* şi caricatura propriu-zisă vor exprima dezamăgirea sensibilităţii ultragiate faţă de deposedarea universului uman de către maşină, iată ca o compensaţie de ultimă clipă, ca un prilej surprinzător oferit unei viitoare împăcări, grafica realizată de computere. Nu-mi dau seama dacă este vorba de o conciliere pasageră sau de o împăcare finală, deşi ar trebui să mă întreb dacă aceste exerciţii care asociază ştiinţa şi arta nu implică mai degrabă un motiv de neliniște. Căci nu sînt oare acestea primele operaţii de luare în posesie a ultimului domeniu rămas liber pentru exercitarea deplină a sensibilităţii umane, fanteziei, spiritului ludic, artei deci?

Experienţele din ultimii zece-douăzeci de ani au putut demonstra ideea — care iniţial ar fi putut părea fantastică dacă nu chiar total-mente absurdă — că vocaţia jocului nu-i este definitiv interzisă automatului. Mi-ar fi plăcut să pot deosebi în *operele* ordinatorului nevăzuta inteligenţă umană, planul său infuzat maşinii, scopul distinct urmărit.

Şi iată cum toate aceste speranţe încep să se clatine. Robotul, cel puţin în clipa cînd desenează, nu mai este un simplu serv mecanic



A. MICHAEL NOLL



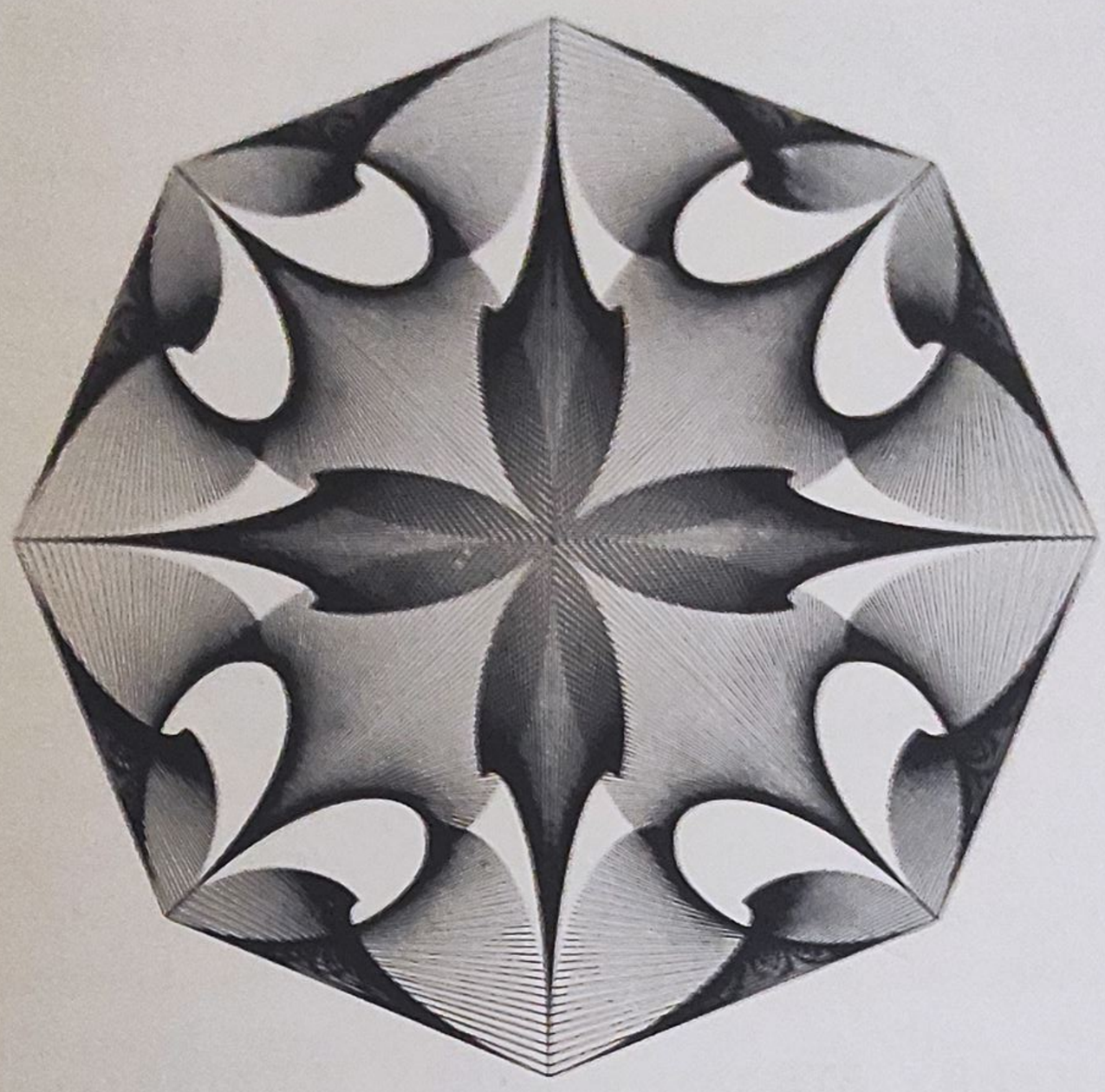
ultraperfecționat, un *golem* tranzistorizat care execută fidel dispozițiile stăpînului. Care stăpîn? Om și mașină par mai degrabă angajați acum într-o plimbare comună, cu drepturi egale, la fel de ignoranți de ceea ce-i așteaptă la capăt. Computerul are privilegii aproape umane de vreme ce dispune de libertatea de a hotărî singur ce lucrări viitoare să execute în unele stadii, are inițiative după ce a participat de la început la faza de concepție. Hazardul este admis în aventura artistică a computerului ca și în orice altă realizare umană, manifestîndu-și prezența în prilejuri de uimire, de abandon, de surpriză și, cîteodată, chiar prin momentul de miracol al artei.

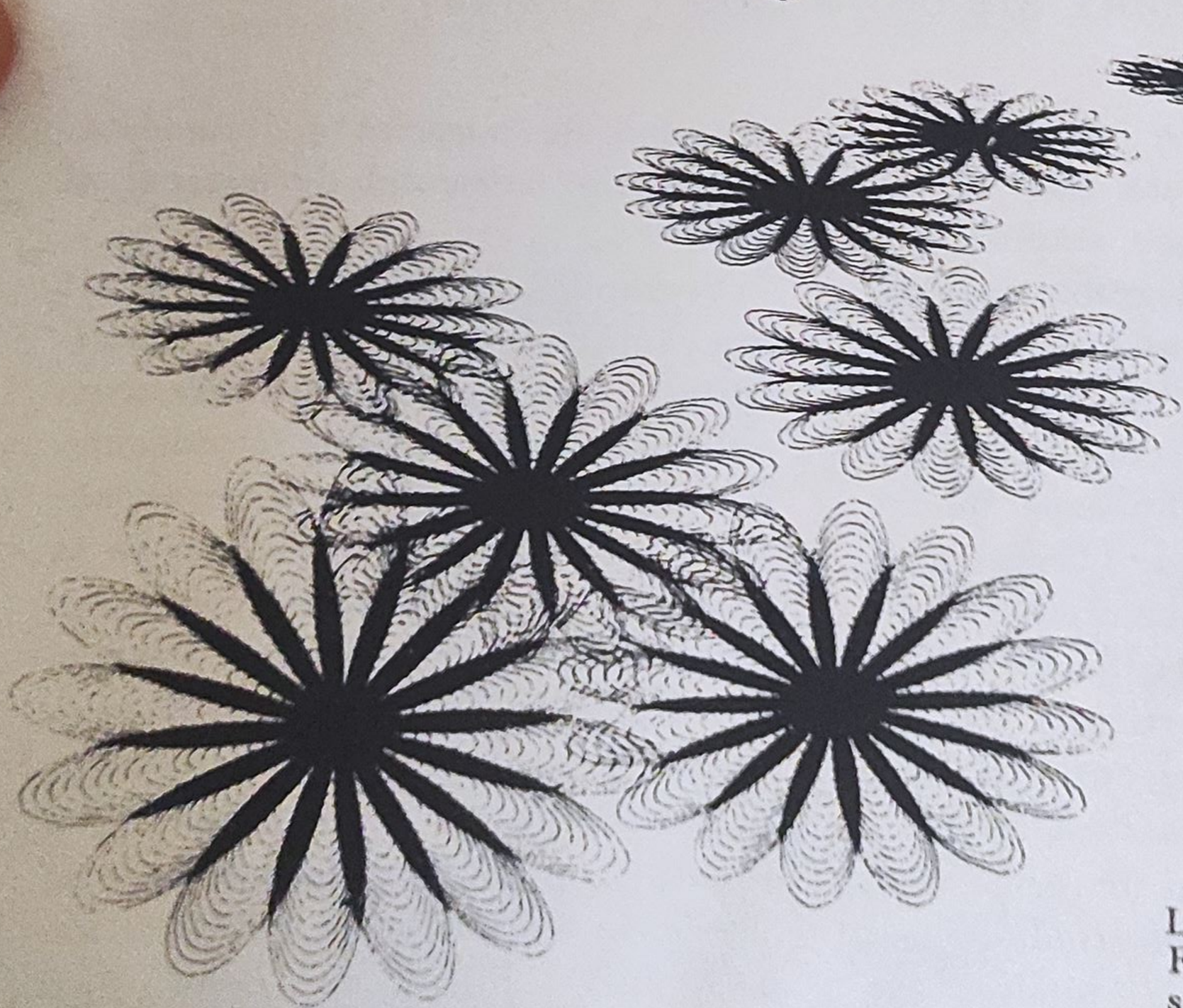
Presupun că, fără a o fi dorit sau căutat anume, credința în infailibilitatea creației umane ne apare acum vulnerabilă. În imaginile întotdeauna stranii care ne sînt oferite recunoaștem unele analogii cu schemele și prototipurile marii naturi, forme geometrice sofisticate, structuri mineraliere,contururile cristalelor de gheață, lumea moleculară, orbite fascinante pe cine știe ce plan nebănuit al realității, procese și mutații care se petrec în laboratoarele nevăzute ale pămîntului. Parcă nu le-ar lipsi

KERRY STRAND

◂ Compoziție

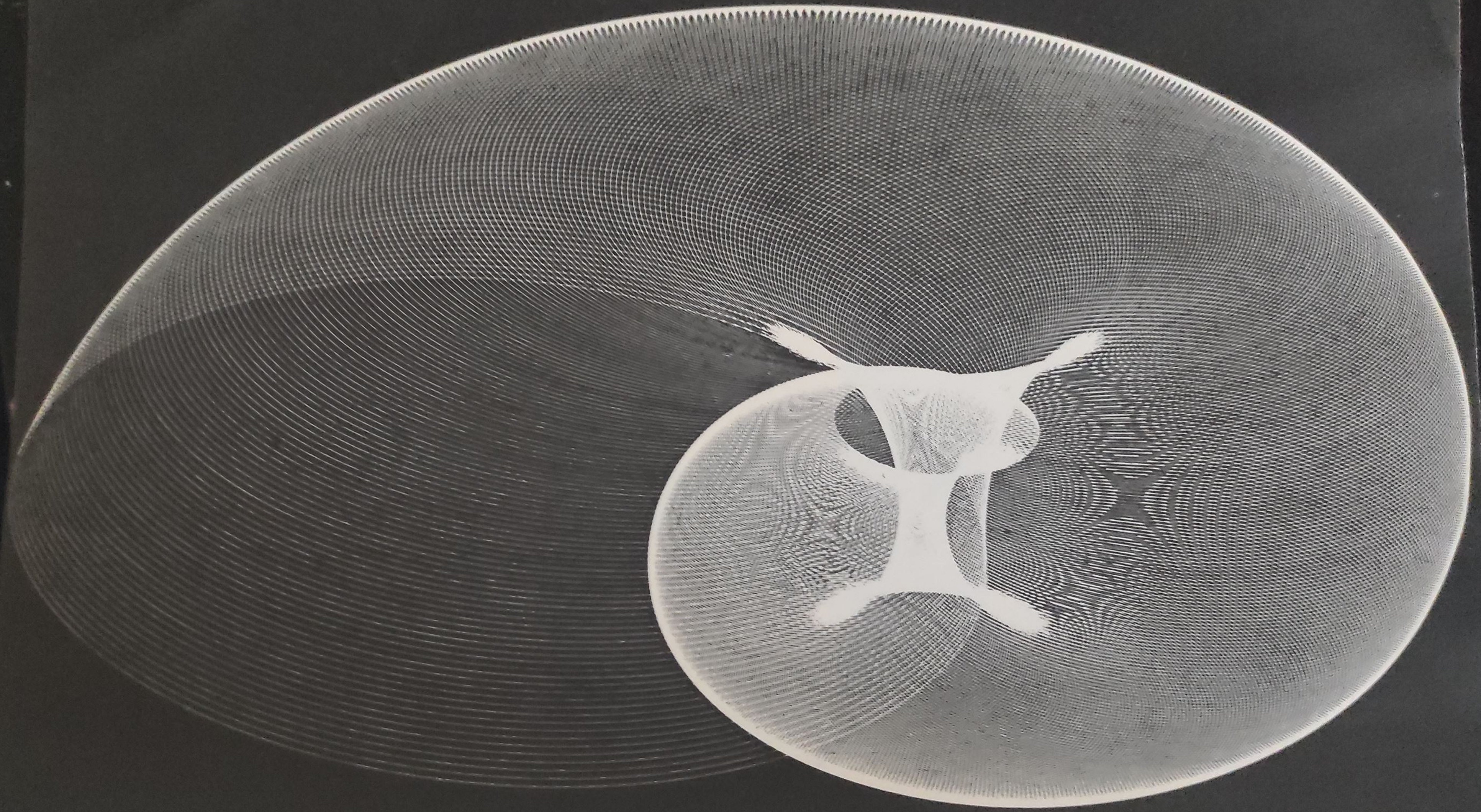
Molecul ▸





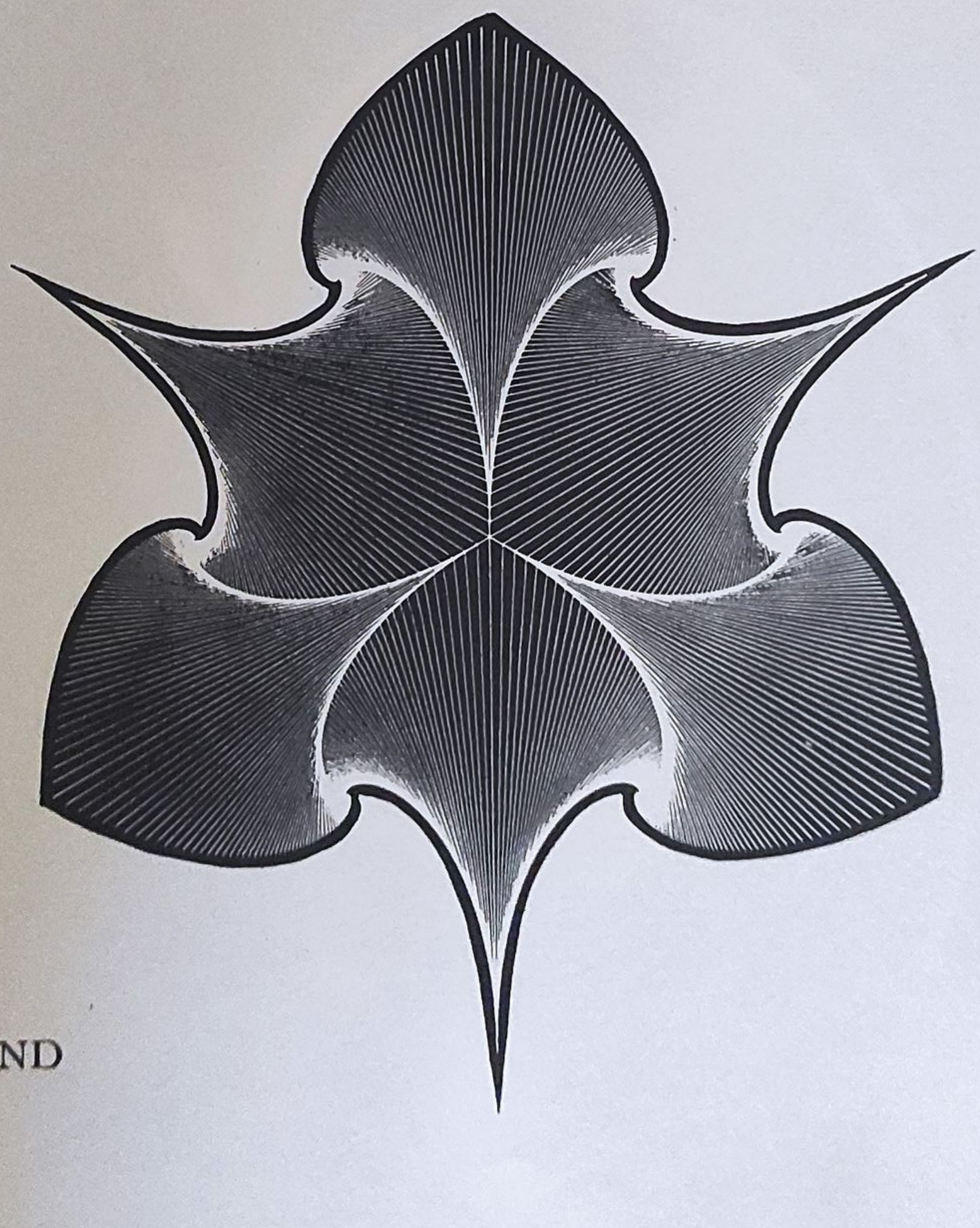
LLOYD SUMNER

Florile prieteniei în timp și spațiu



acestor desene de computere nici o oarecare conştiinţă a frumuseţii de care dispun, convingerea *realităţii* lor, un aer de familie. Perfecţiunea lor decorativă emană un aer glacial deşi, din cînd în cînd, încercînd toate ipostazele posibile, chiar şi umorul are posibilitatea de a se manifesta şi de a fi recunoscut.

E evident astăzi că maşina tinde să acapareze toate domeniile umanului, dar pînă la urmă ar putea fi reconfortant gîndul că arta a rămas ultima, ca fiind cea mai greu de îmblînzit. De fapt sîntem abia în vîrsta de pionierat artistic a computerului, şi victoria sa e încă incertă. Oricum mărturiile de pînă acum, enigmatice, neînduplecate, emanînd mirajul unei armonii infraumane preexistente nu pot fi ignorate de capitolul care urmăreşte tocmai aventura artelor grafice americane, uniunile morganatice, escapadele intime, ipostazele surprinzătoare în care le putem afla pe drumurile lăturalnice — deci mai puţin luminate ale destinelor, ale destinului lor.



KERRY STRAND
Compoziţie

DESENUL ANIMAT

Desenul animat reprezintă acea miraculoasă ipostază nocturnă a graficei care-i permite să-și întrupeze eroii din diafana sa substanță, să-i lanseze în aventura vieții și apoi să-i retragă în neant. Asistăm acum

Am încercat cu un alt prilej să-mi explic adevăratul caracter al desenului animat, cel profund și secret, ascuns sub aparența lui inocentă, travestit de masca surîzătoare sub care de obicei apare. Răspunsul meu

la o insolită logodnă a artelor plastice cu filmul și nu este de mirare că desenul animat — ca și alte încorporări paradoxale ale graficei moderne, benzile desenate de pildă — și-au trăit apoteoza tocmai pe solul american. Desigur în desenul animat, grafica n-a mai rămas ea însăși. S-a modificat într-un chip paradoxal, a câștigat alte virtuți, alte energii și a pierdut, desigur, și unele caractere, dar este, totuși, aceeași materie originară.

— într-o interpretare poetică subiectivă, care permite, evident, și afirmarea altor puncte de vedere — a fost atunci următorul: desenul animat american, de la debut și continuînd cu marea menajerie a lui Walt Disney, semnifică o regăsire a mitologiei. Mai exact, poate, posibilitatea oferită acelei vocații trainice a spiritului de a trăi mitic, adaptînd-o acum unei noi istorii, unei noi vîrste a umanității. Caracter

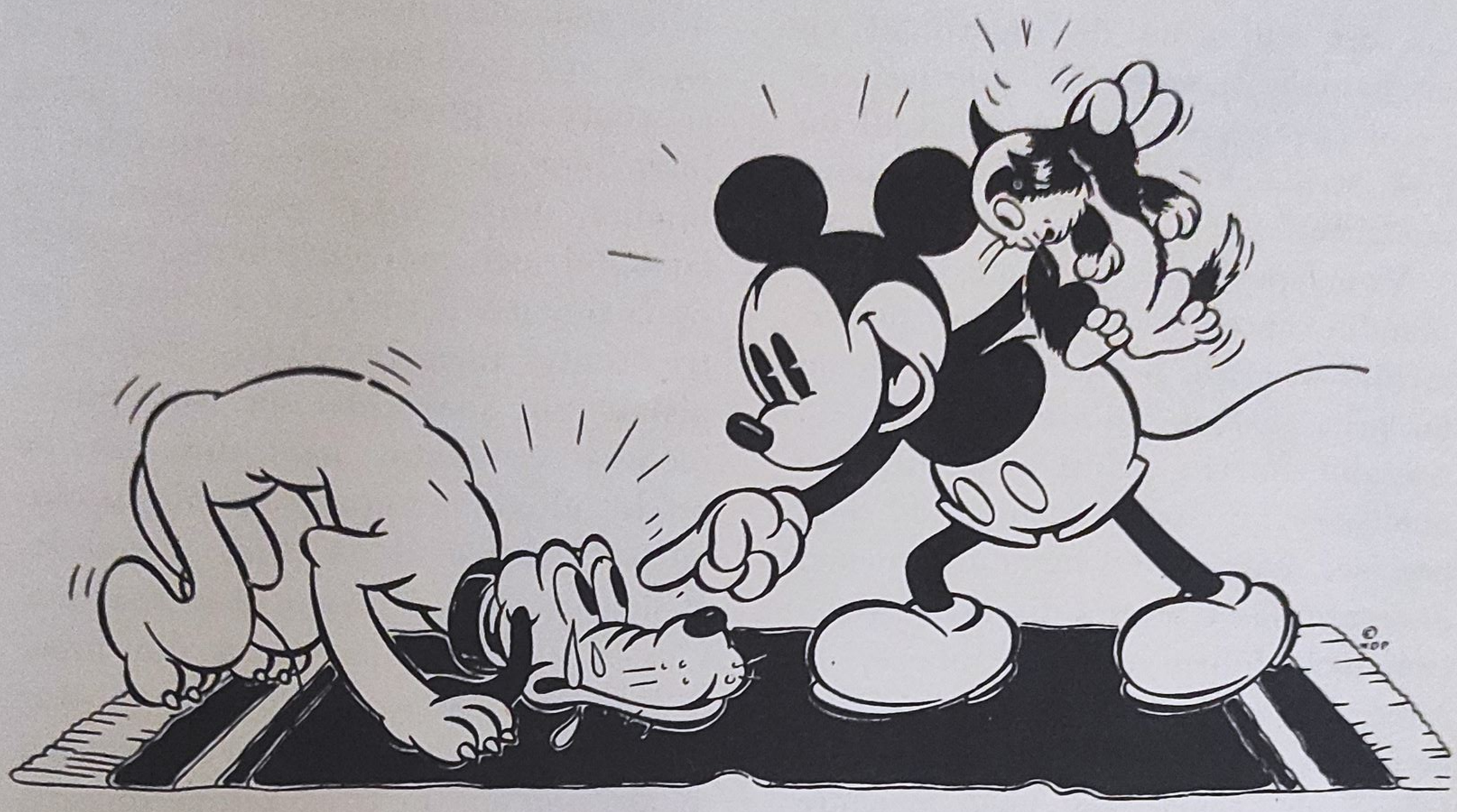
Lumea lui WALT DISNEY

cu atît mai greu de identificat cu cît conștiința sacră s-a pierdut, artistul pare că execută instinctual un gest străvechi, cu unelte și tipare moderne.

Vom spune deci că acest gen al filmului reprezintă un travesti fundamental al graficei care va trăi acum nu prin gesturi izolate ci printr-un travaliu imens, printr-o proliferare uimitoare, dirijată desigur de legi precise, care vor îngădui formei desenate să-și piardă fixitatea și să cunoască delirul mișcării libere, ca orice făptură vie. În perspectiva de față nu contează, desigur, secretul tehnic de fabricație care permite desenului să zboare, ceea ce e important este spiritul răspunzător al acestui cult inedit dedicat febrilelor zeități surîzătoare de pe pînză: zeul Mickey, agresivul Donald, poeticul Ferdinand și toți prietenii, ca și rivalii lor.

Iată acest personaj triumfător, eroul cel mai cunoscut al lui Walt Disney, Mickey care va continua pe ecran grația veselă a zeităților domici: spiridușii și elfii, spiritele domestice ale pădurii, geniile pădurii. Ca și aceștia, orientat împotriva forțelor agresive ale vieții, dar dispunînd, în plus, de umor, pedepsește cu bunăvoință și cu gustul farsei. Din numeroasele zeități animaliere resuscitate de Disney, Mickey rămîne seniorul august care inaugurează o stirpe. Disputa dintre pisică și șoarece poate semnifica lupta între bine și rău, între întuneric și lumină, dintre înger și demon, deși simbolul cel mai justificat este al opoziției ireductibile care există între toate formele vieții. Răfuiala pisicii cu șoarecele nu se poate încheia vreodată, așa cum nu se poate elimina antagonismul fundamental dintre două linii paralele. Pisica este un monstru în miniatură. Cea mai banală metaforă din lume ar asocia pisica cu un tigru, dar nu o comparație sau o metaforă ar fi oportune ci o asimilare directă sau o identificare căci pisica este realmente un tigru, redus la scară. Puterea de fascinație a ochilor săi strămută atmosfera pădurii primitive în spațiul îmblînzit și purificat al gospodăriei omenești.

Domnia pisicii în desenul animat este prestigioasă. Krazy Kat a lui George Herriman a putut cunoaște mai tîrziu și beția vitezei ecranului, Felix, motanul lui Pat Sullivan, ca și felinele lui David Hand și Tex Avery, ale lui Hanna și Barbera, vor sta amenințătoare în fața lui Mickey. Firea șoarecelui, dăunătoare în viața reală, nu-i înstrăinează simpatia mulțimii, atentă la postura eroică în care se află de fiecare dată. O comparație surprin-



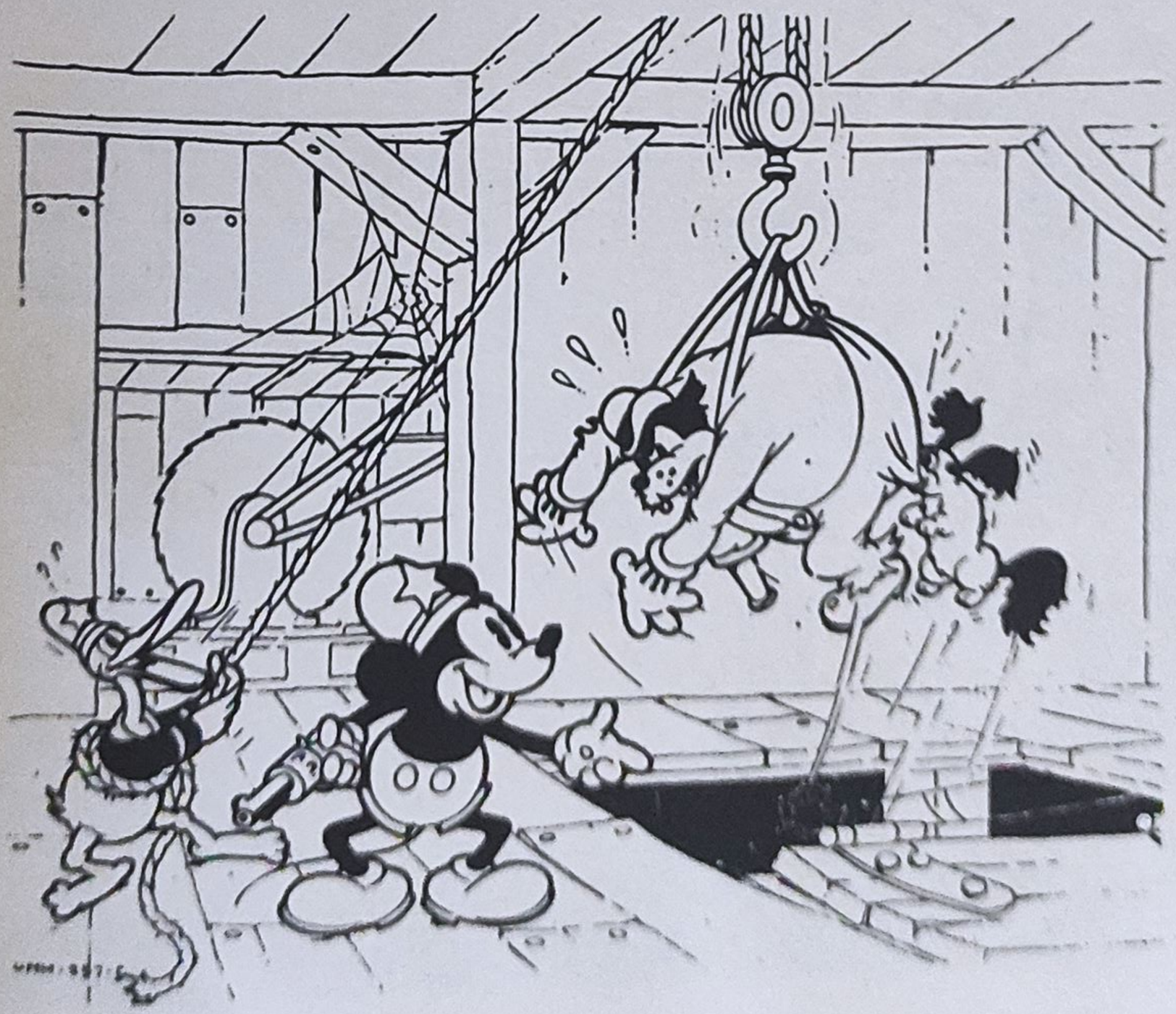
zătoare asociază, uneori pisica — artistului. Ea își transformă vînătoarea într-un spectacol iar prizonierul este obligat nu numai să moară dar să-i ofere și dansul creator de delicii.

Pentru că ni-l amintim pe Walt Disney, suveran renegat de demnitarii care l-au slujit cîndva, am putea evoca ciclul *Silly Symphonies*, cioburi grațioase ale unei structuri muzicale mai ample, a cărei natură evanescentă a explodat pe ecran, fără nici o intervenție exterioară precisă. Este suficient ca raza de lumină artificială a camerei să se oprească undeva ca să divulge, prin desen, o viață poliformă genuină, interpretîndu-și spectacolul ei abitual. Un spectacol al dublurilor anonime, al rolurilor de figurație naturală: o libelulă, un infuzoriu, un cărăbuș, o musculiță, o gîză mai degrabă bănuită decît percepută ferm din mediul natural sau un obiect din cele care, trăind un timp în preajma omului, se decolorează, își pierde contururile și liniile. *Silly Symphonies* fac parte, evident, din domeniile stăpînite de Puck și amintesc încă o dată că dramele pămîntului sînt pretutindeni aceleași: flacăra unui chibrit e la fel de fatală, pentru lumea dimprejur, ca și incendierea Romei, iar un pahar de lapte vărsat peste o molie prizonieră devi-

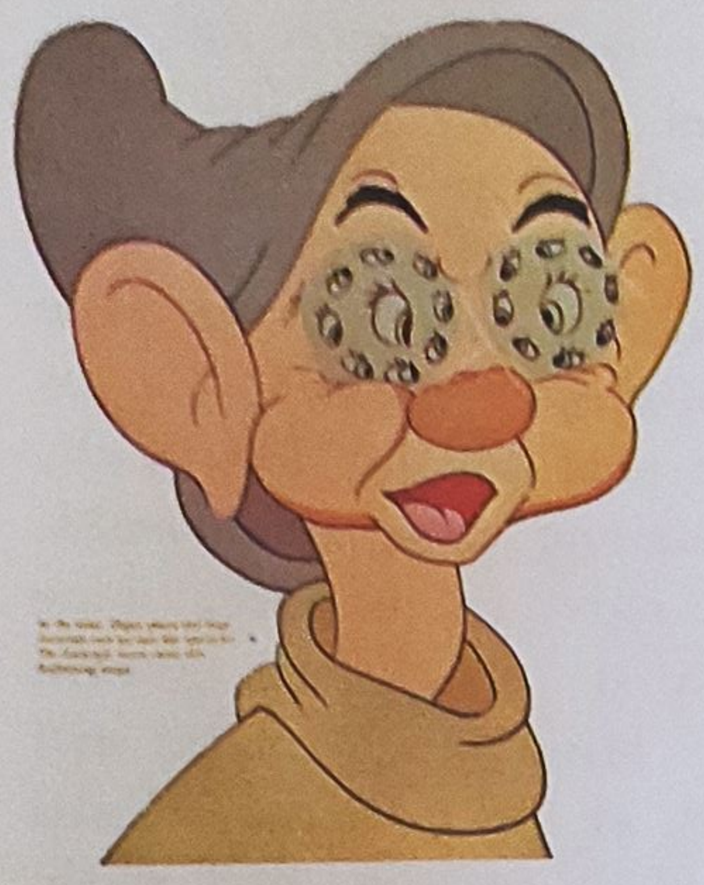
ne un instrument al destinului, la fel de implacabil ca și inundația Gangelui.

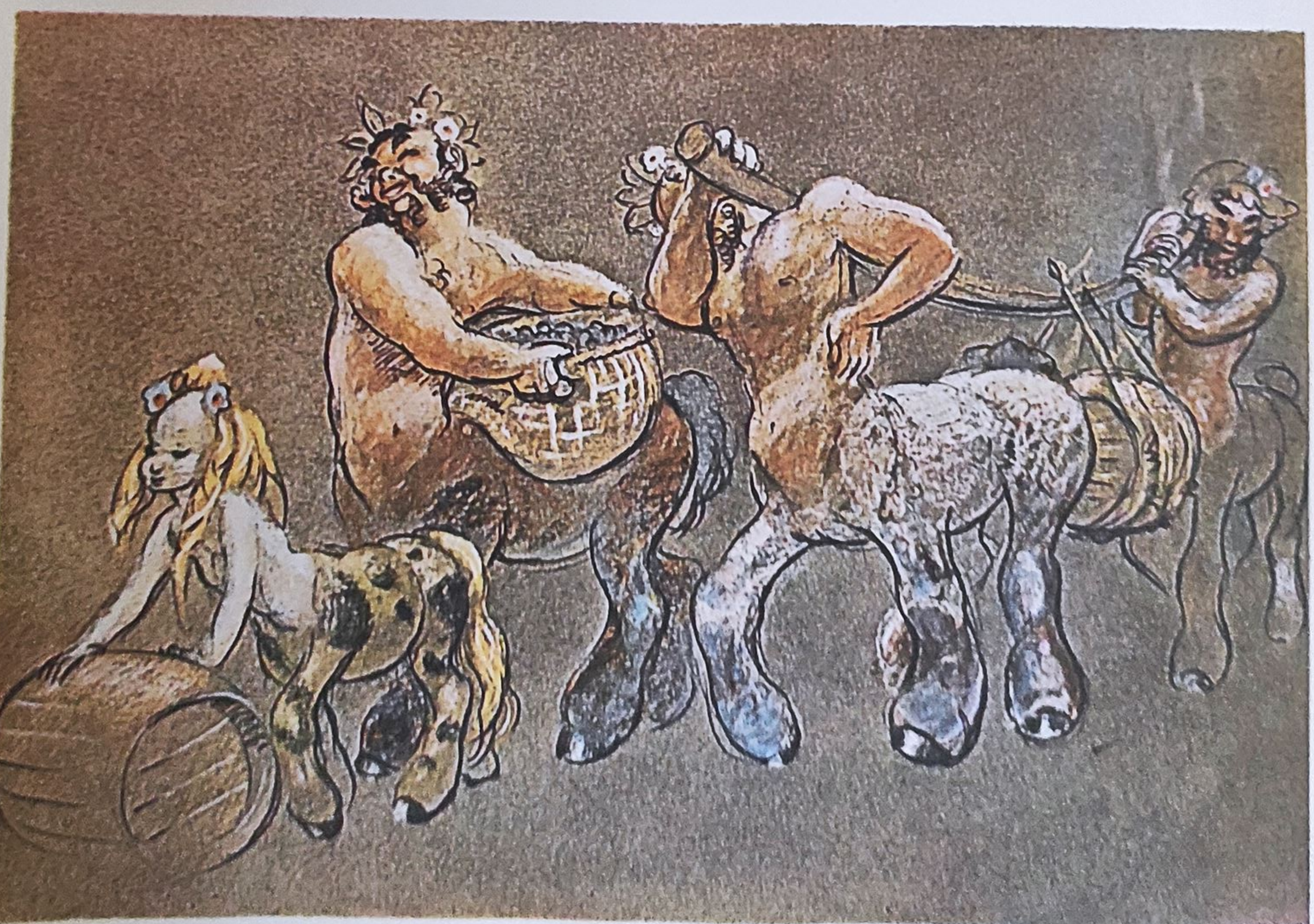
O mutație profundă are loc cînd în locul dinastiei Disney apare o nouă școală a desenului animat de după război: stilul U.P.A. inițiat de Stephen Bosustow, avînd alături pe John Hubley, Bob Cannon, Pete Burness și Gene Deitch, opera lui Ernest Pintoff, Tex Avery, Chuck Jones, Fritz Freeleng ca și cuplul William Hanna și Joseph Barbera. Ei introduc în marea grădină zoologică a naturii un spirit caustic de observație — opus caracterului mai bonom a lui Disney — un ritm infernal, avalanșa gagului în serie și, peste toate, o inteligență agresivă care nu cere îngăduință și nu face concesii. Înțelegem, astfel, de ce au reproșat profesorului lor Walt, că are o viziune prea edulcorată, un stil prea naiv, că povestea duce invariabil la o concluzie morală previzibilă — sfîrșit puțin gustat atît de copii cît și de artiști, ceilalți spectatori, fiind, oricum, mai puțin luați în seamă.

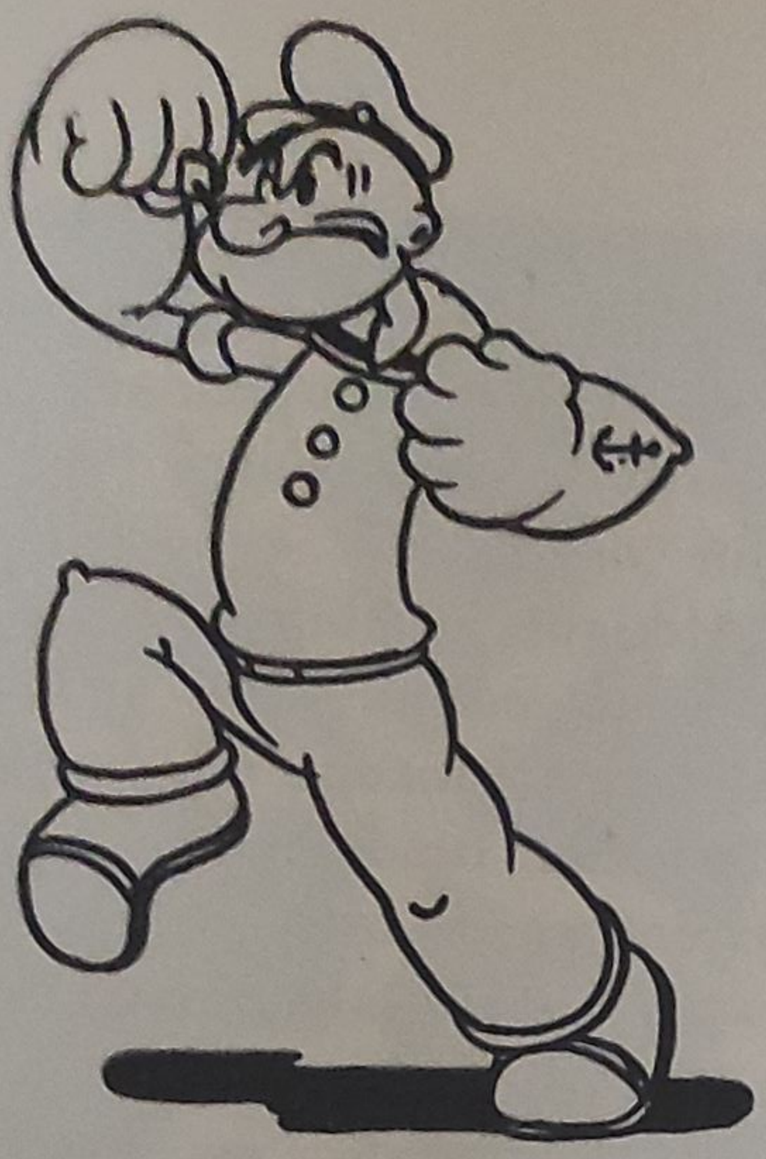
Eroarea lor însă a fost de a nu-și da seama că această lume imaginară



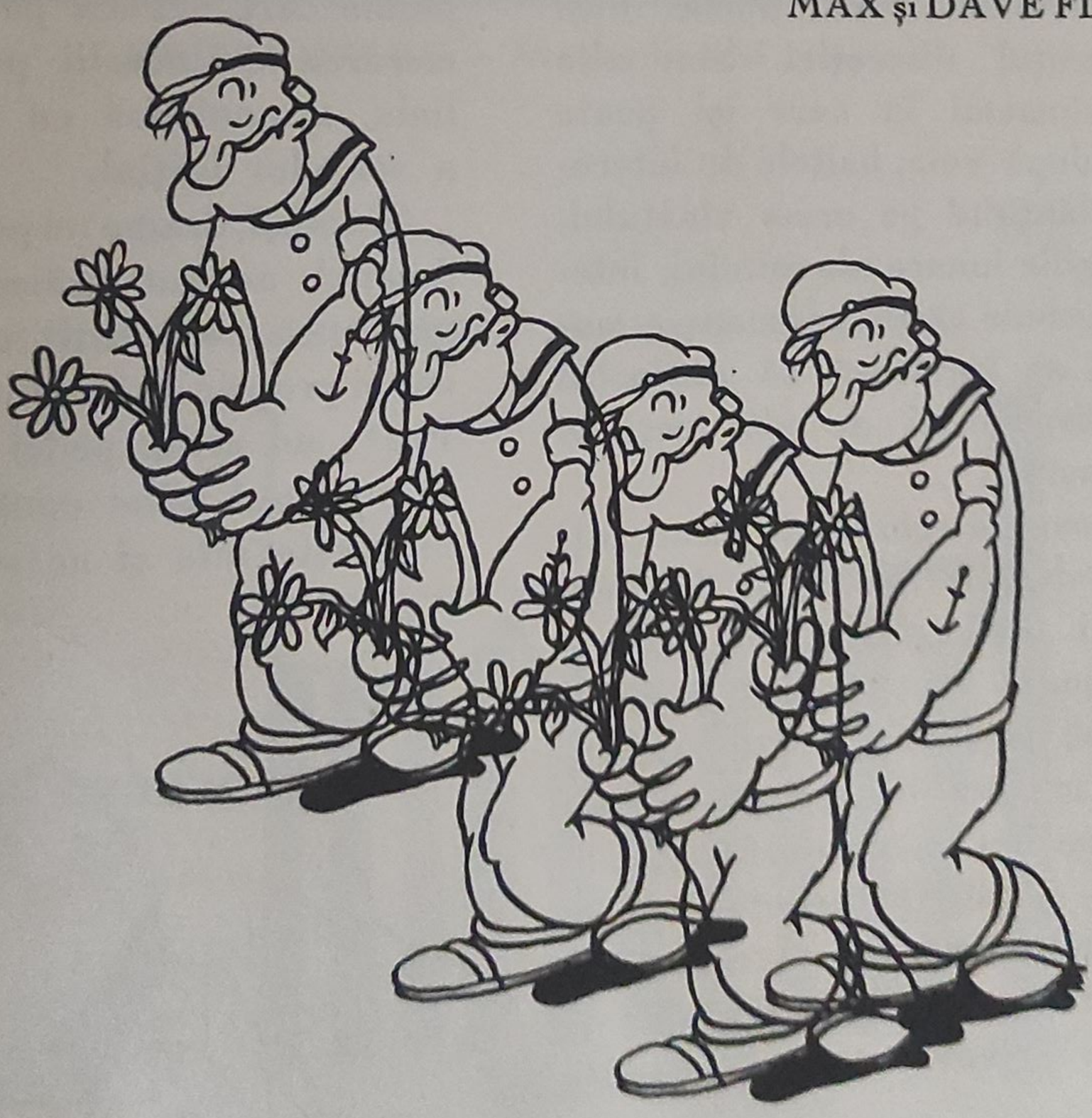
WALT DISNEY

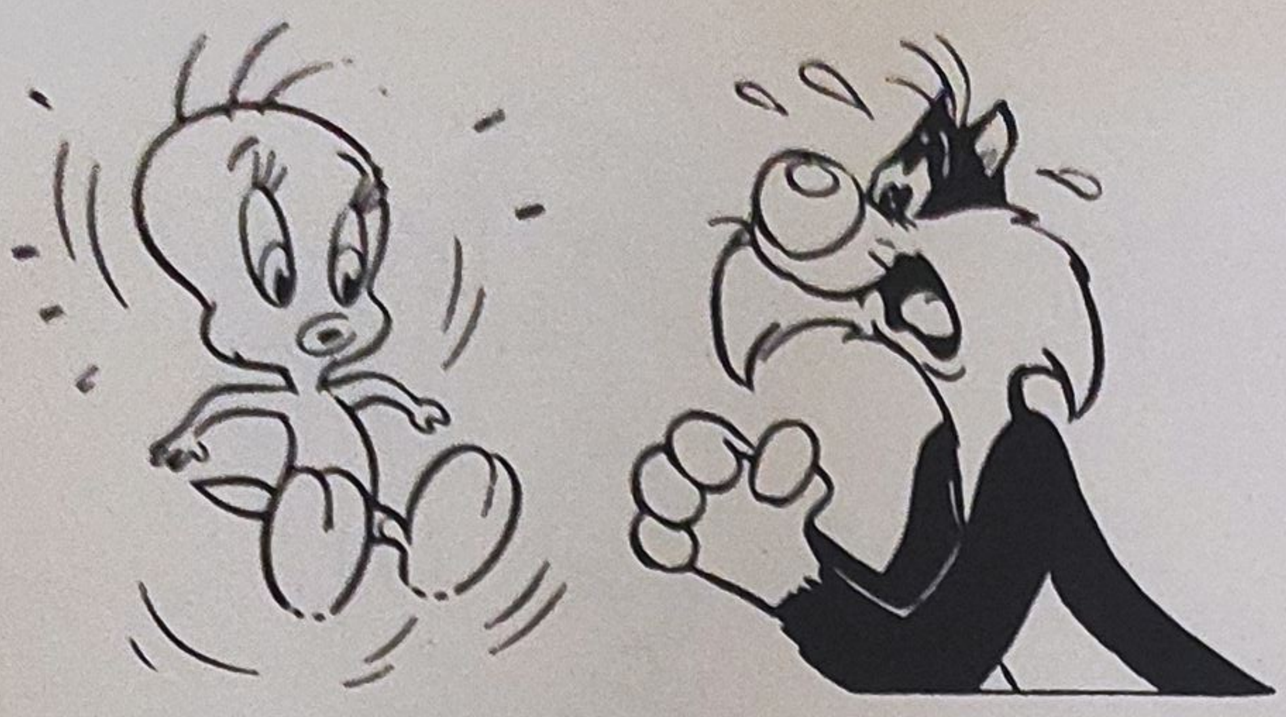






MAX şi DAVE FLEISHER
Popeye



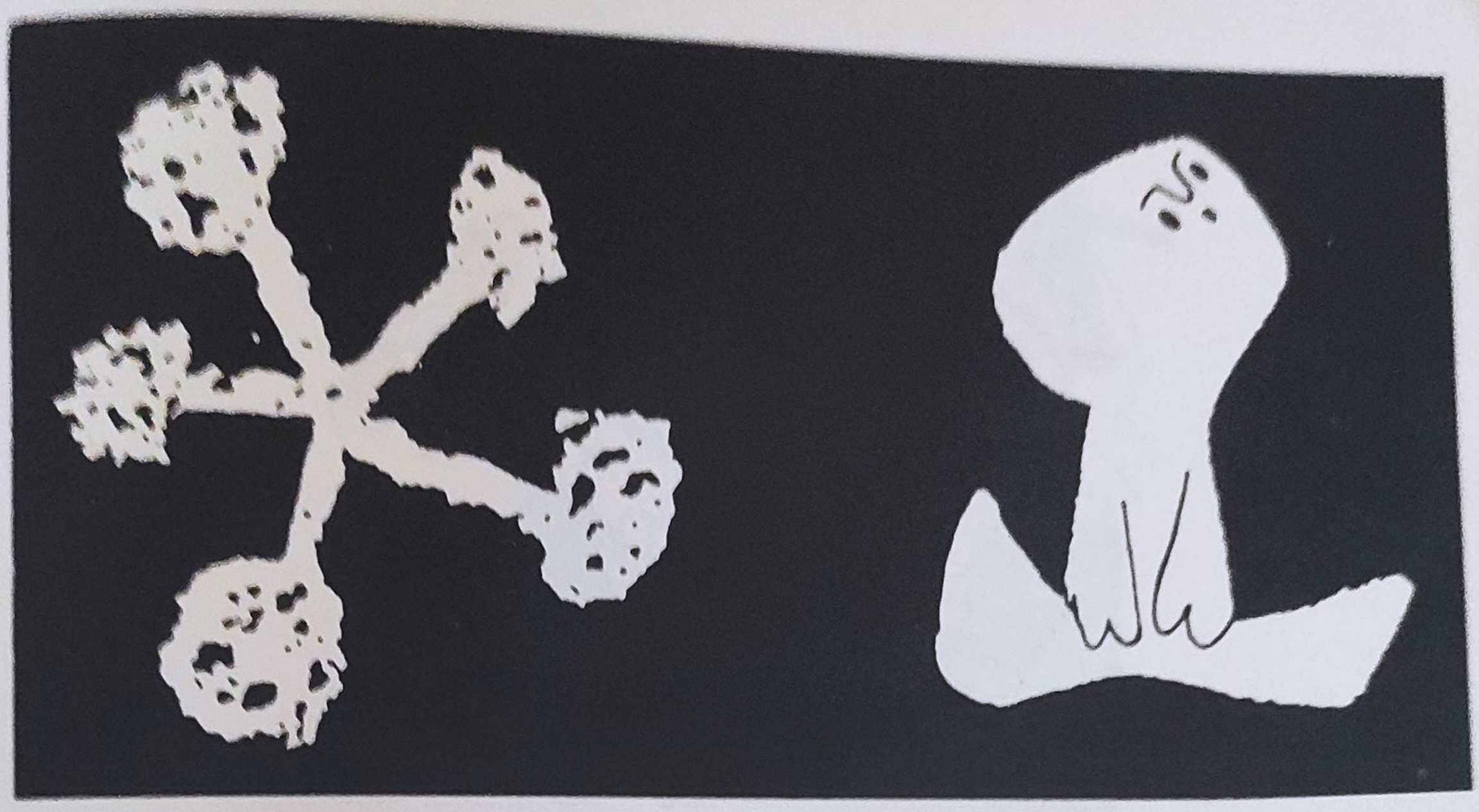


desenată, dotată cu o mișcare turbulentă și o febrilitate rar întîlnite, are nevoie de simplicitate și naivitate pentru a putea domni mai departe. Inteligenței nu-i poate fi refuzată participarea la edificarea acestui univers evanescent dar numai înțelegînd prețul discreției. Sînt alte întinse domenii în care își poate trimite, după voie, haitele de interogări dezlănțuite pe urma vînatului. În peisagiile lunare ale mitului, inteligența trebuie să-și redescopere modestia și să înțeleagă că instinctul poetic dispune și de alte resurse de cunoaștere.

Dar apariția echipei de insurgenți lucizi conduși de Bosustow, Hubley, Avery și toți ceilalți, nu trebuie să surprindă. Fiecare artă trăiește acea clipă ireversibilă care anunță sfîrșitul implacabil al unei vîrste. Candoarea nu mai satisface, inocența se pierde și artistul, ca și ascultătorii lui din jur, se descoperă pe neașteptate, uneori melancolic, ca adulți. Ei nu vor, totuși, să renunțe la joc, dar jocul e trist. Nu mai însuflețește nimic, nu-și mai realizează miracolele de odinioară, credința inițială care putea zămisli lumi din neant s-a evaporat. Îi rămîne, desigur, posibilitatea să filozofeze, ceea ce și face și astfel desenul animat începe să mediteze asupra temelor fundamentale. Desigur răspîntia în fața căreia stă umanitatea vremii sale, furtuna care trece mereu prin tot mai multe spații ale realității sociale, nu ajung pe ecran decît sub forma unor brize ușoare, convertite în alegorii și în fabule care aruncă peste bord aglomerarea de detalii păstrînd numai linia, armonioasă cu toate acestea, a sensului inițial.

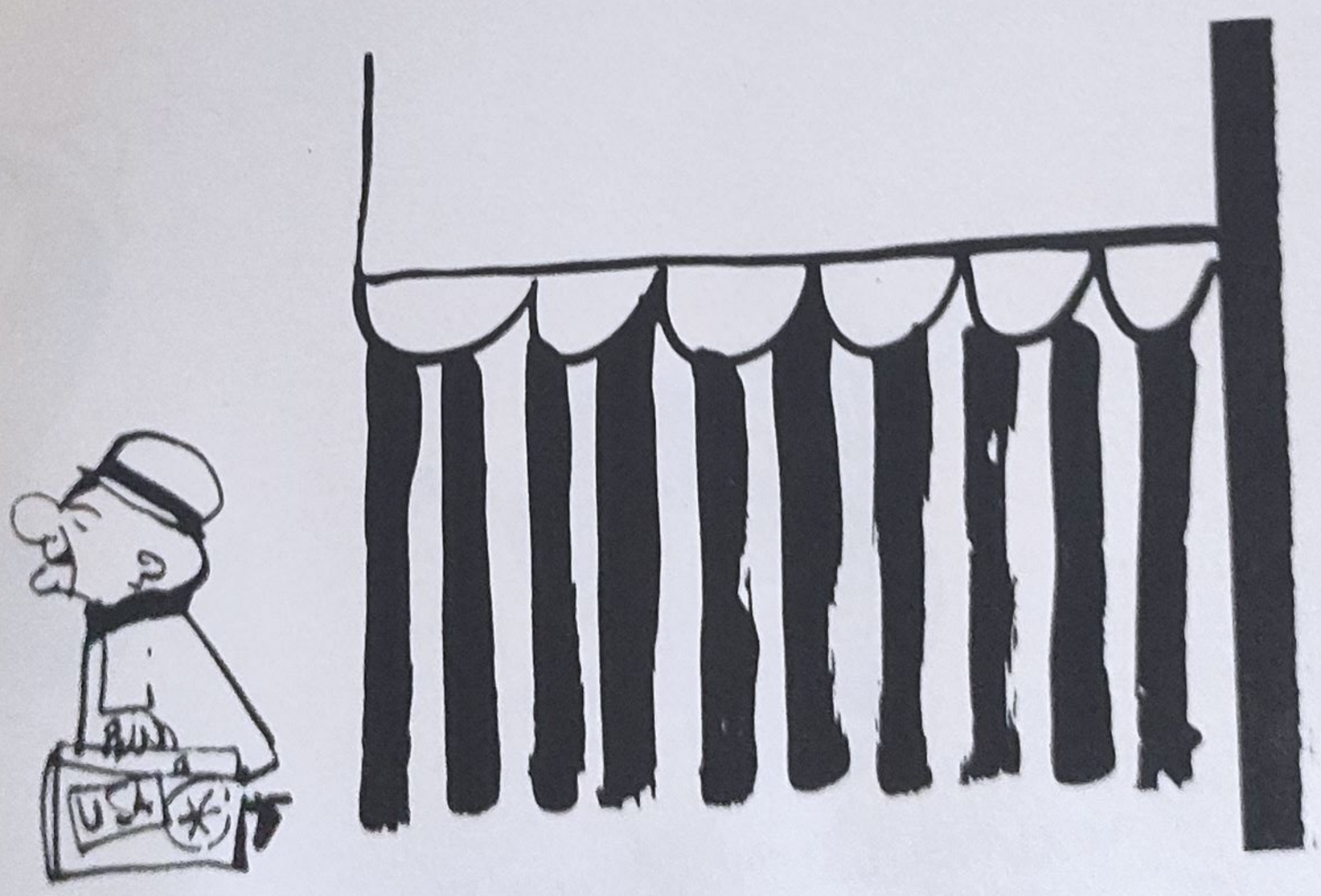
Și totuși, drama nu poate fi exclusă: desenul animat trăiește nu numai presiunea senectuții unei civilizații dar și propria sa bătrînețe prematură. Poate un ultim prilej de a înțelege că în acest veac controversat totul înflorește iute și se scutură curînd.

FRITZ FRELENG — Cadre din filme



JOHN HUBLEY — Aventurile unui asterisc

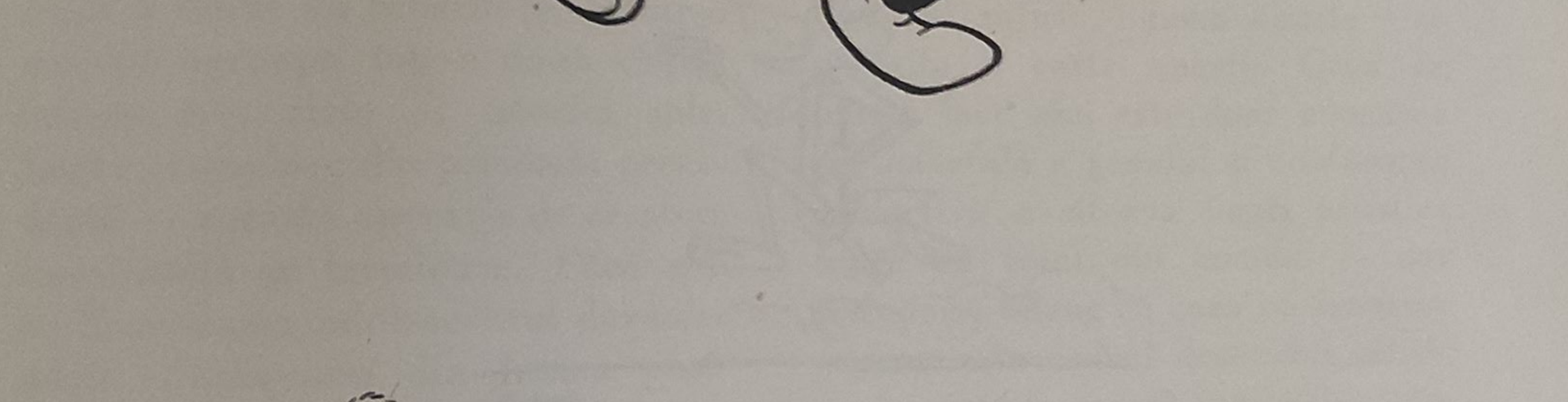
STEPHEN BOSUSTOW — Gerald Mc Boing-Boing



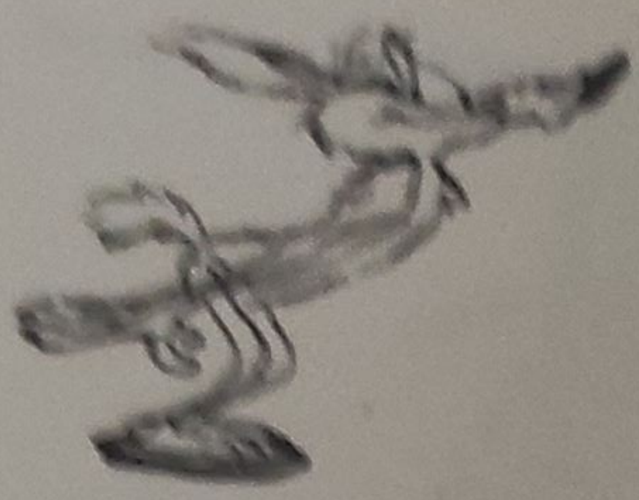
ERNIE PINTOFF — Desen pentru prototipul
unor filme de televiziune

WALTER LANTZ — Woody Woodpecker

PAUL TERRY – Cangurul



TEX AVERY – Chilly Willy



CHUCK JONES

THE CARTOON

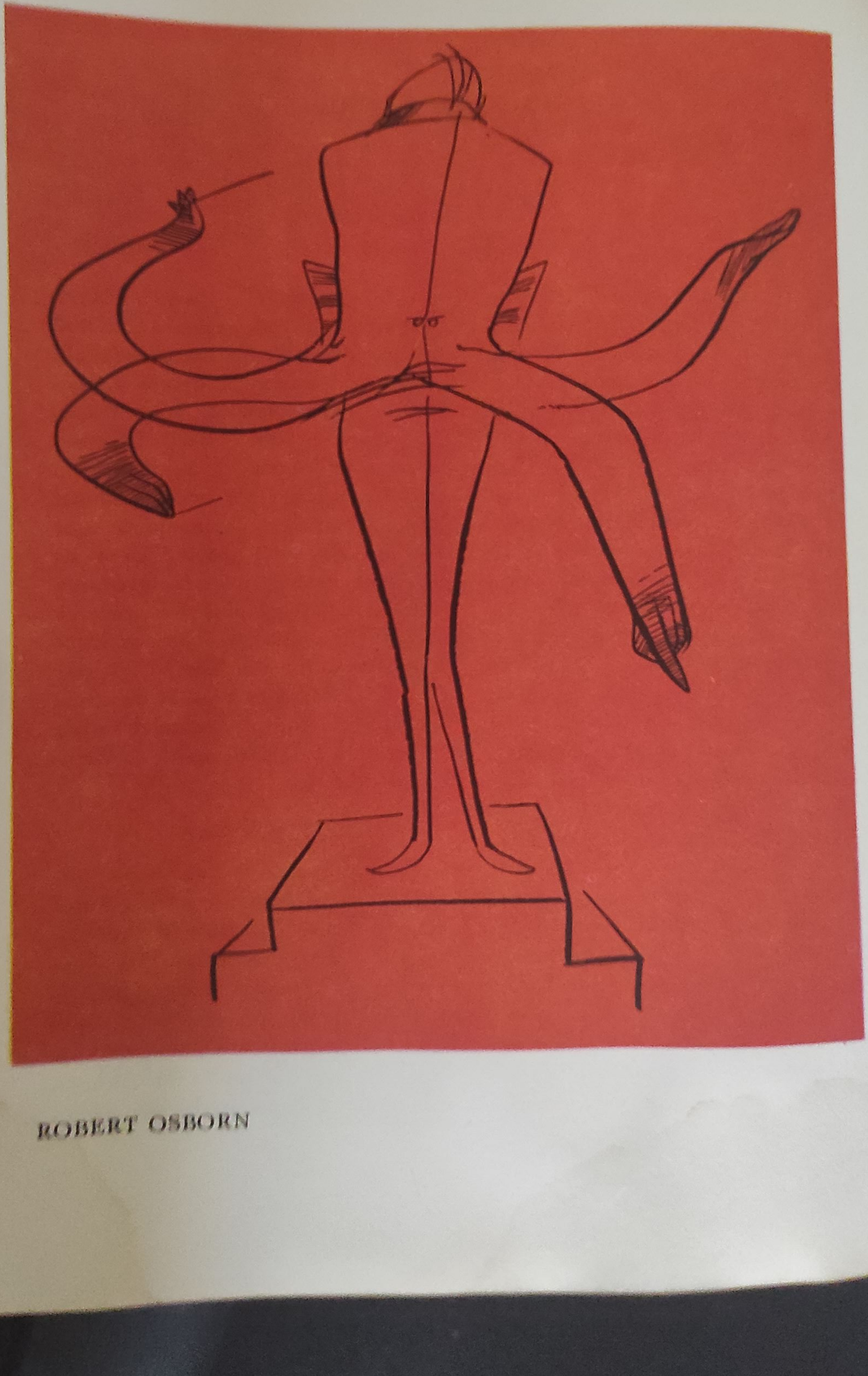
Am trecut de *Cartoon* cam în grabă și nu e drept. E momentul să ne întoarcem și să-l privim mai atent. Întîlnirea e mai ușoară acum fiind mai aproape unul de altul în timp, și într-un spațiu, oarecum, mai ușor de străbătut.

După război, desenul satiric american a intrat cu bruscheţe, printr-o mutație aproape, într-o nouă vîrstă, într-un nou ciclu al istoriei sale. Lenta acumulare din perioada precedentă — această operație de creștere insesizabilă se terminase. Fără a-și da bine seama adolescentul devenise adult. *Cartoonistul* din lumea postbelică putea merge acum mai departe, era apt să descopere nu numai alte zone ale realității sociale — care a constituit din totdeauna terenul său preferat de vînătoare — dar să exploreze în același timp natura prea puțin cunoscută a propriei sale arte, desenul. Încercînd să înainteze în spații tot mai puțin luminate, mai puțin vizibile ale existenței, *cartoonul* se îndepărta din ce în ce mai flagrant de vocația sa inițială, caricatura, pentru a deveni, uneori, metafora plastică a unui discurs polemic dezlănțuit, expresia unui nou lirism vizual, interogarea paradoxală și, uneori, dramatică despre dimensiunea umană într-un veac fragil.

Evident, o istorie fidelă a *Cartoonului* n-ar putea fi realizată în paginile, puține, ale acestui album. Desenul satiric — lume aparte — ar necesita o carte aparte. Ceea ce putem face aici este doar evocarea sentimentală a genului și conturarea subiectivă a cîtorva figuri artistice ieșite cu totul din comun — dar trebuie să adaug că ceea ce denumim «comun» în cadrul desenului satiric se prezintă la o cotă înaltă de virtuozitate plastică.

THE NEW YORKER

Un loc aparte, în impunerea *cartoonului* drept fenomen artistic autonom în prima jumătate a veacului nostru îl ocupă revista «The New Yorker». Travaliul satiric tradițional al echipei de graficieni care au rămas fideli cunoscutei publicații new -yorkeze a finisat multe din caracterele noului stil: privire lucidă, percu-



ROBERT OSBORN

THE

NEW YORKER

1925 1975

tantă a existenţei sociale, vocaţia satirică transferată de la subiectul fizic individual — portretizarea grotescă a personalităţii aflate la rampă — la modele mai complexe, caricaturizarea unei colectivităţi, stereotipiile de comportament, automatismele de limbaj. Asemeni unor diagnosticieni de înaltă clasă — şi, în cele din urmă, asta sînt chiar — graficienii de la « The New Yorker » scot la lumină şi supun judecăţii publice manifestările maligne, uneori incipiente, nematurizate. Critica lor este, în asemenea cazuri, preventivă, dar cunoscînd efectele nocive care se vor manifesta plenar în curînd, satira rămîne acerbă şi intolerantă. Aproape toţi cei ce s-au adunat în această jumătate de veac în citadela liberală pe care o reprezintă mereu *The New Yorker* sînt personalităţi inconfundabile, nelăsîndu-se intimidaţi de vreun tabu, nereţinuţi de vreo inhibiţie personală sau socială, exprimîndu-se cu eleganţă în formulări grafice, de atîtea ori, paradoxale: Gluyas Williams, Rea Gardner, Milt Gross, Rea Irvin, Bemelmans, Virgil Partch, Charles Addams, Peter Arno, Richard Taylor, Sam Cobean.

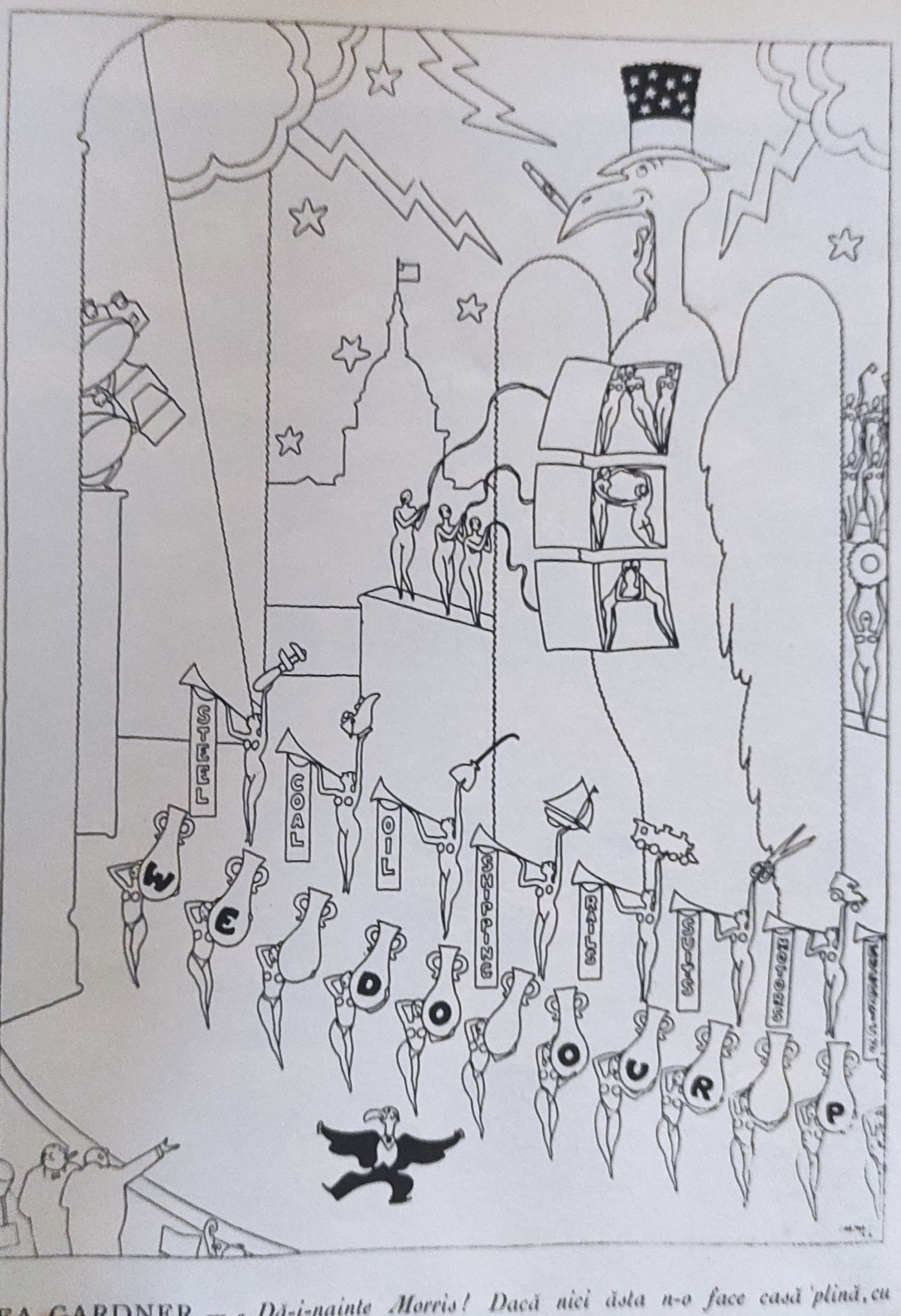
Cu opera lui James Thurber şi Saul Steinberg însă, *The New Yorker* înscrie o dată memorabilă în istoria graficei contemporane, de fapt în istoria artelor plastice din inconstantul secol XX.

THE NEW

WHEN HUMOR HAD IT'S PLACE IN THE AMERICAN SCENE
Listening to "COHEN ON THE TELEPHONE"
ENG BY JOHN HELD JR THE GHOUL WHO DIGS IN THE GRAVES OF THE PAST

AN EARLY AMERICAN GESTURE
LACING THE CORSET
ENGRAVED BY THE OLD MASTER JOHN HELD JR

YORKER



REA GARDNER — « *Dă-i-nainte Morris! Dacă nici ăsta n-o face casă 'plină, cu altul slabă speranță* »

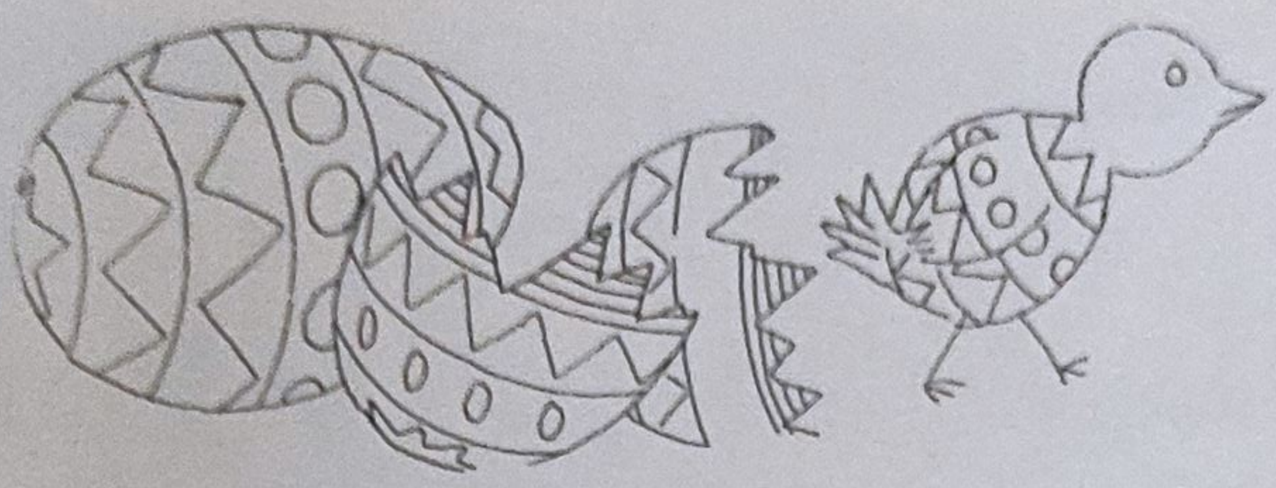
TON SMITS

OTTO SOGLOW

CHARLES ADDAMS

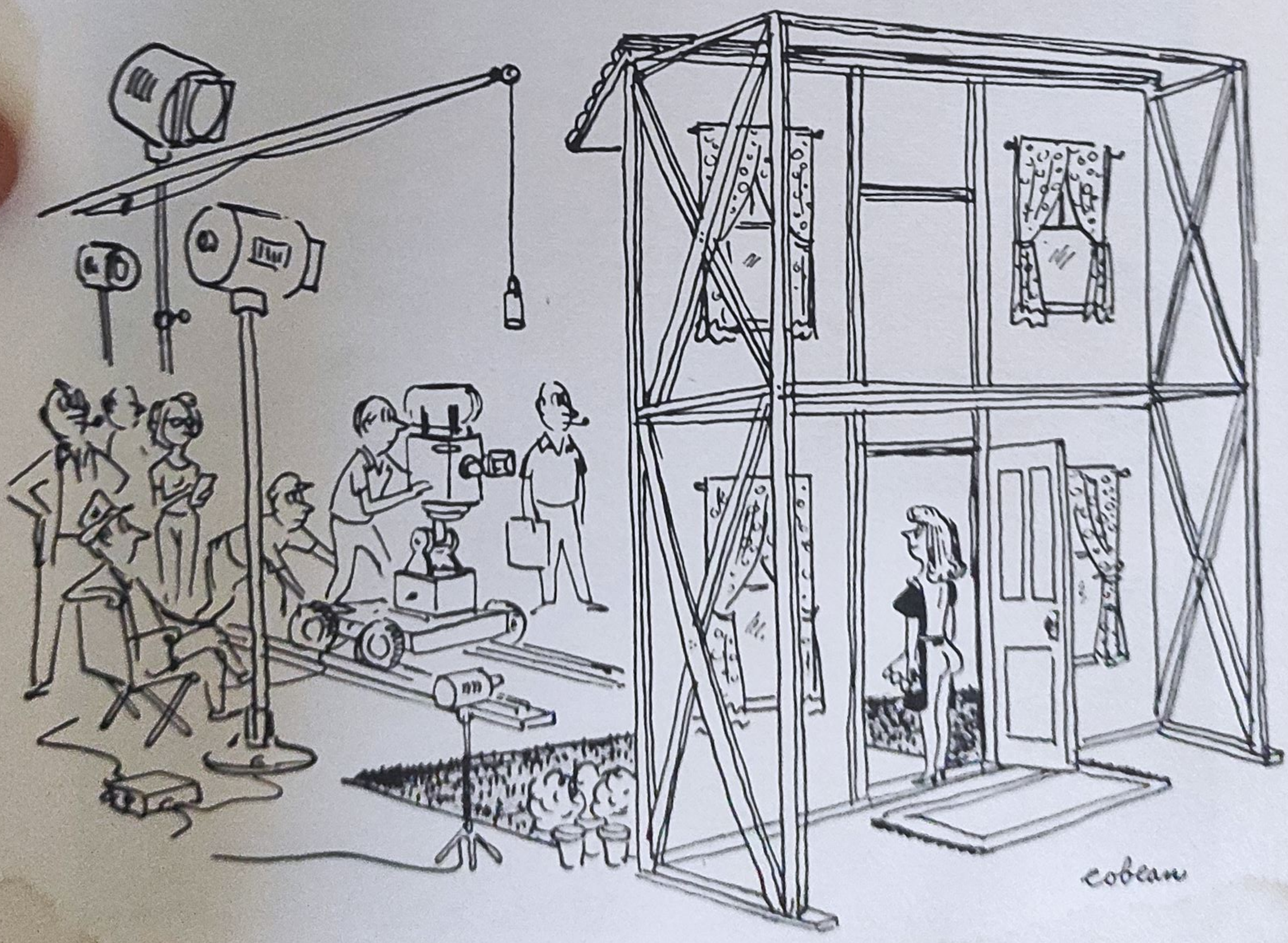
May 19, 1975
THE
NEW YORKER
Price 60 cents

THE NEW



NURIT KARLIN

SAM COBEAN — Visele gloriei



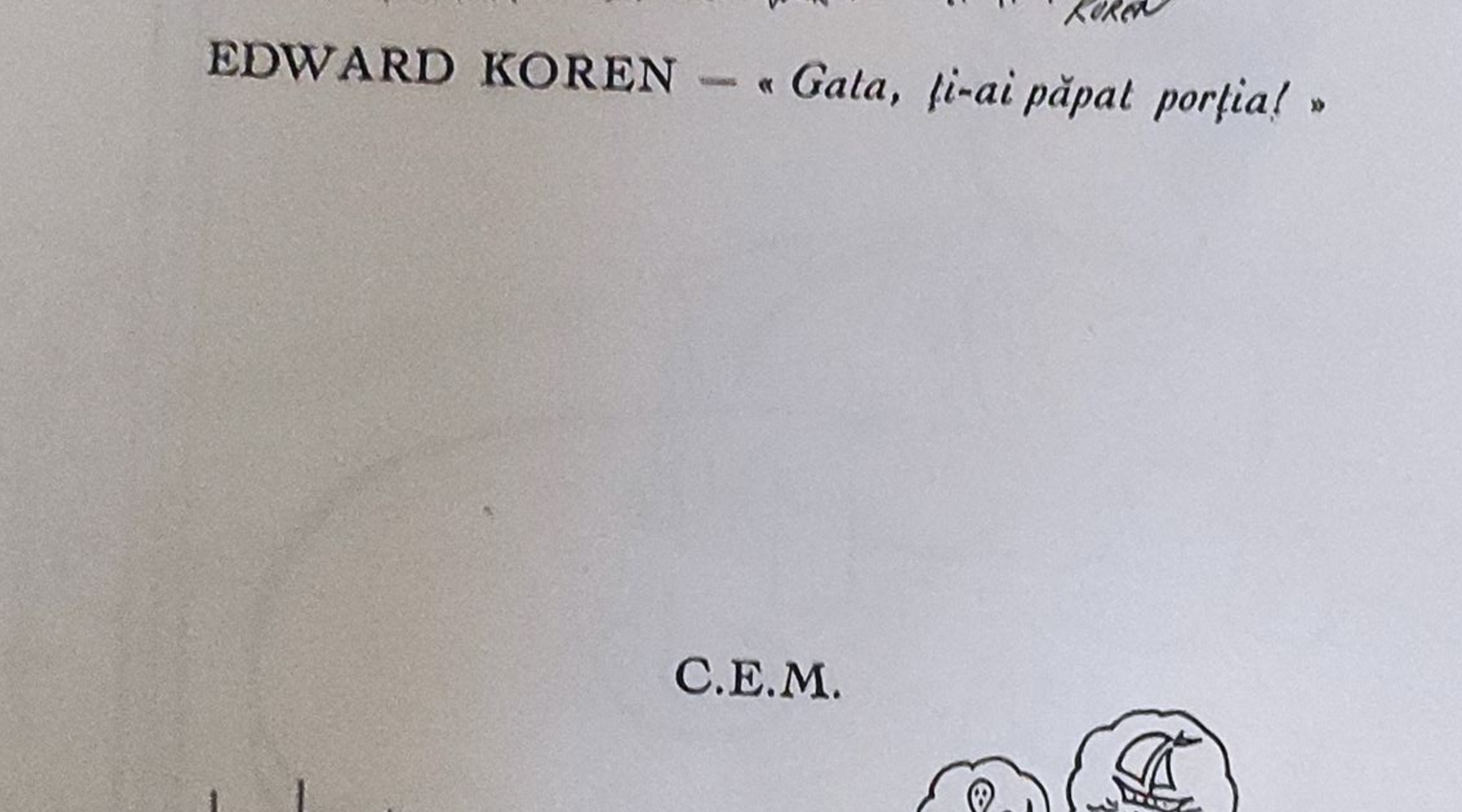
YORKER

VIRGIL PARTCH

THE NEW

EDWARD KOREN — « *Gata, ți-ai păpat porția!* »

C.E.M.

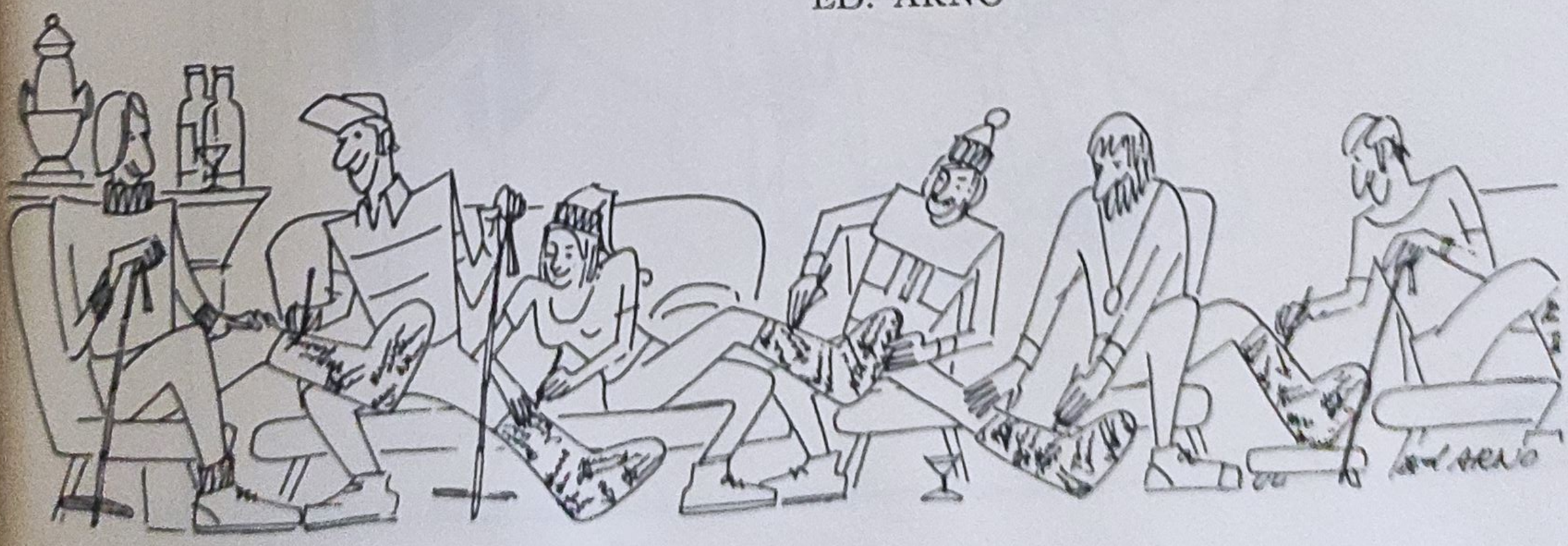


YORKER

GEORGE PRICE

« Orele de vizită s-au terminat, doamnă Glenborn »

ED. ARNO

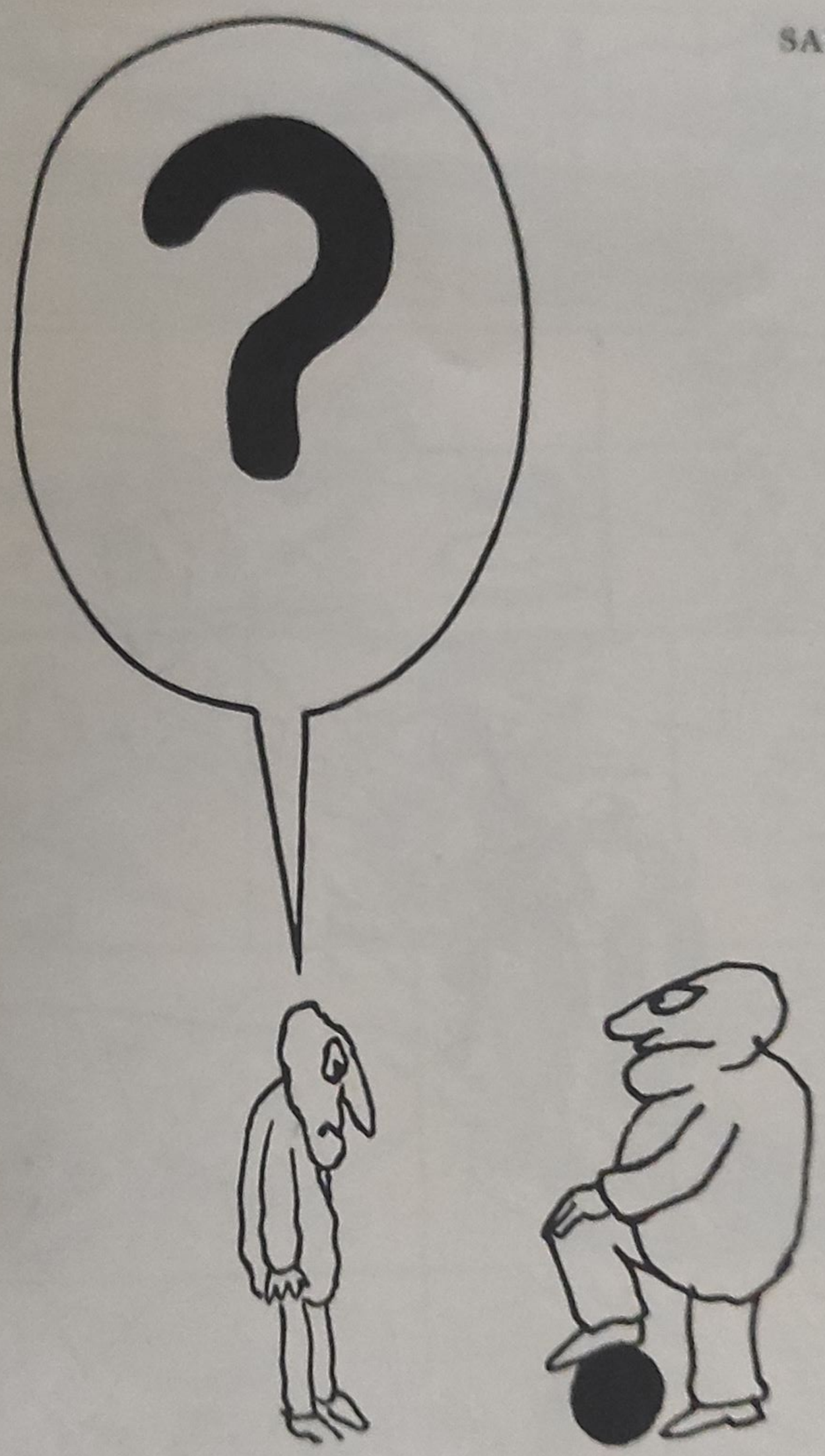


THE NEW

GUYAS WILLIAMS

YORKER

SAUL GROSS



GLUYAS WILLIAMS — *La banchetul agenților de asigurare*

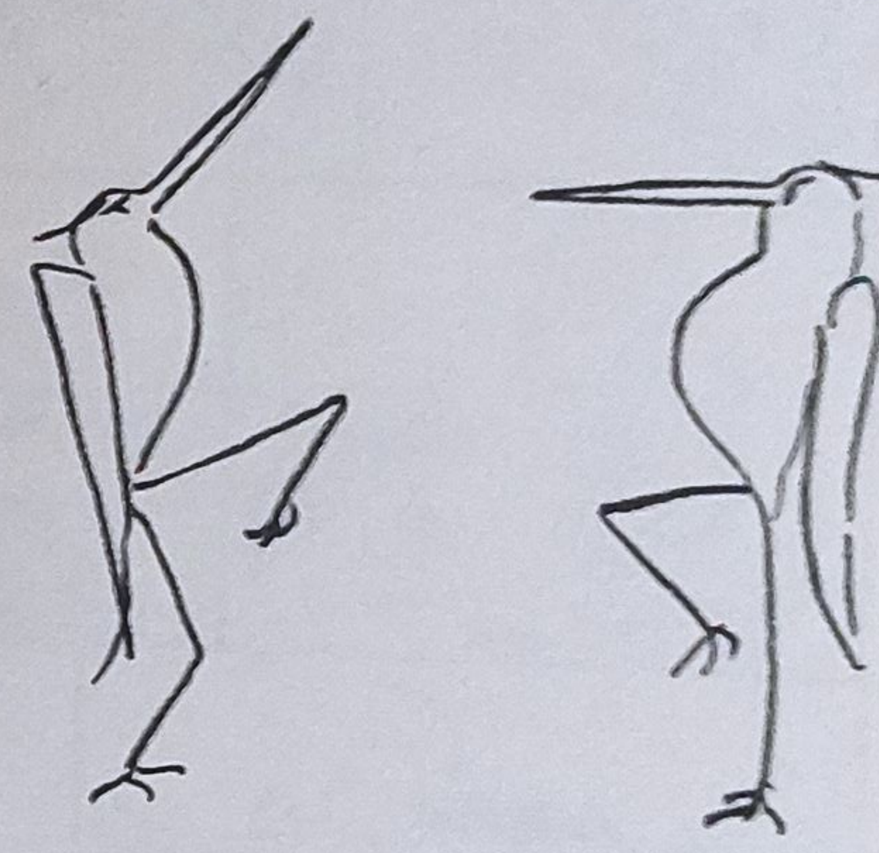
PETER ARNO — *« Presupun că ar putea fi un fir de nisip »*

MILT GROSS — Pete

THE NEW

JAMES THURBER

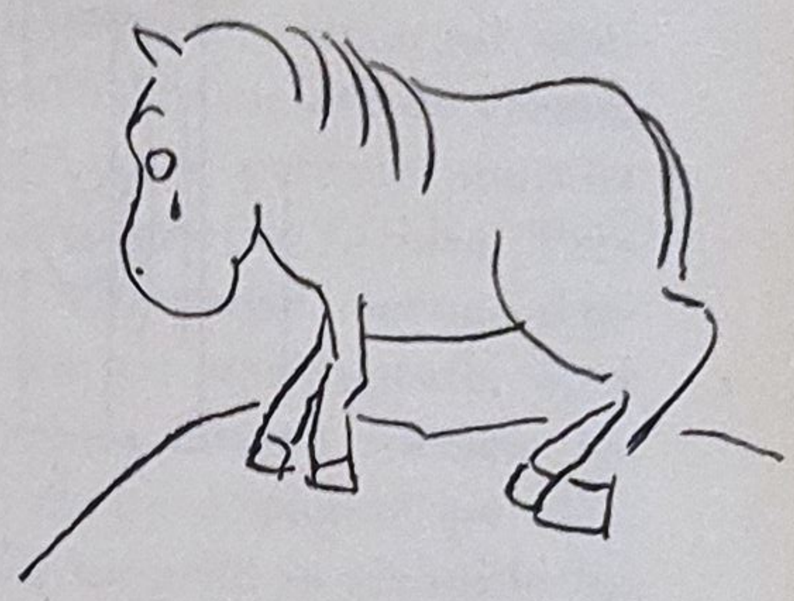
The common Carrier



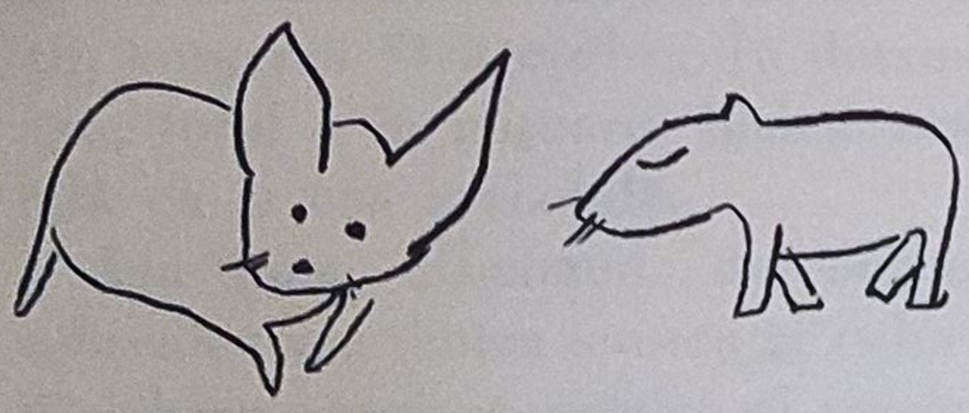
A pair of Martinets

A Trochee (left) encountering a Spondee

Our New Natural History
A group of miscellaneous creatures

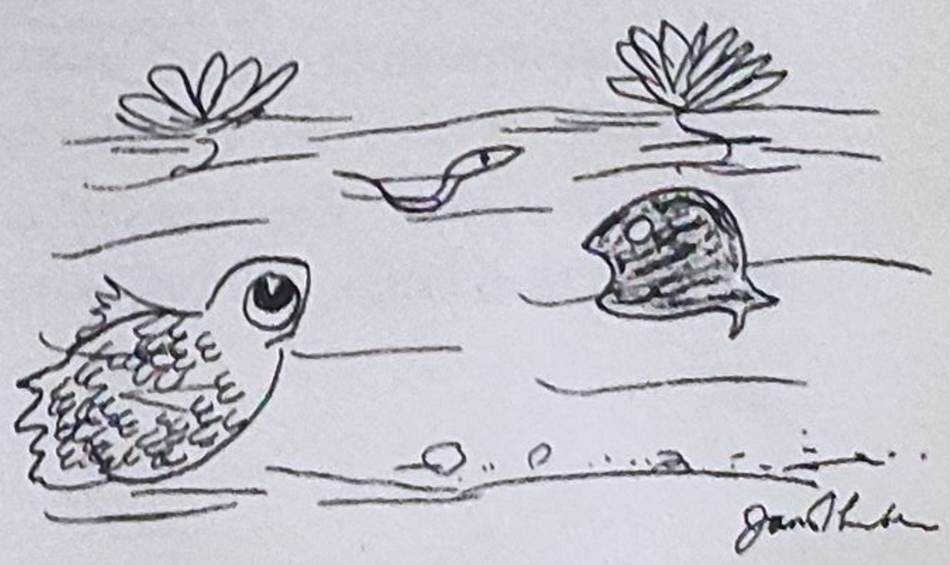


The Hopeless Quandary



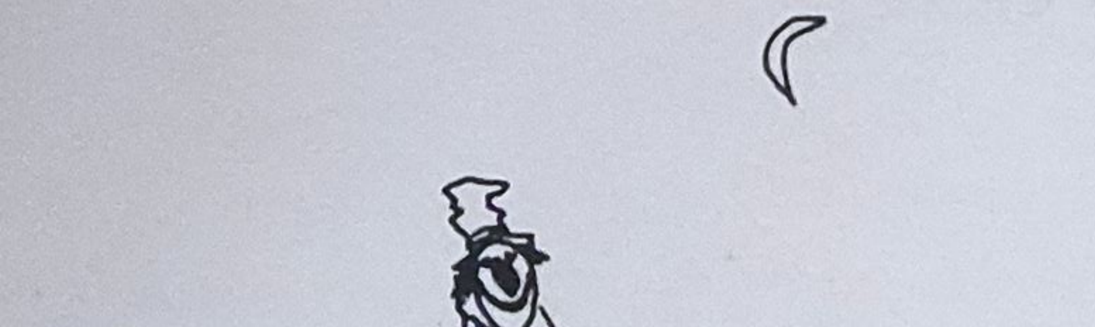
The Bodkin (left) and the Chintz

The Qualm The Glib The Moot



THE NEW YORKER

CHON DAY



WILLIAM STEIG

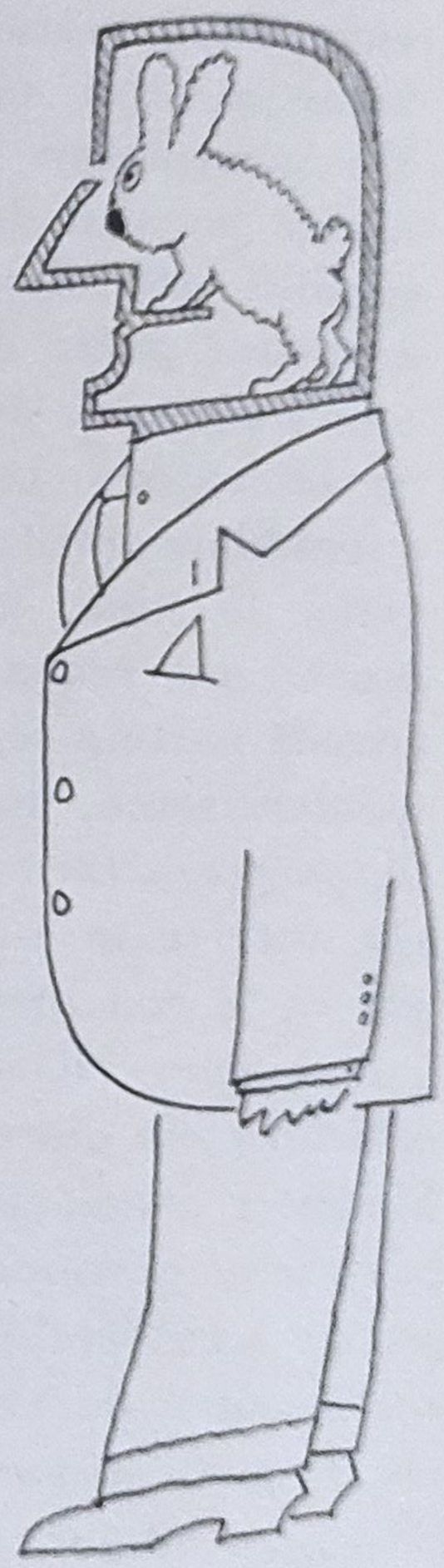
SAUL STEINBERG

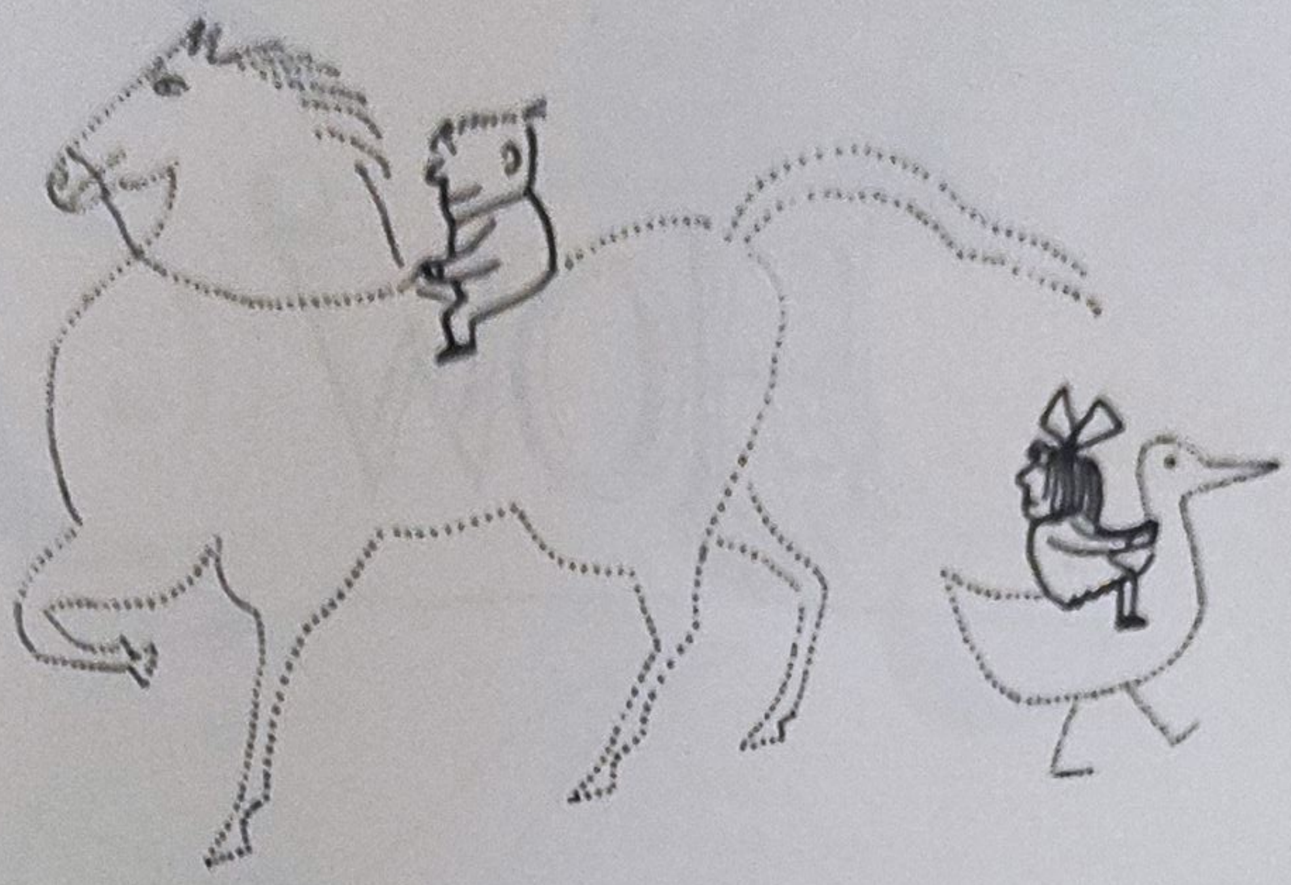
Cînd am putut obține primele două volume de desene ale lui Saul Steinberg « All in Line » și « The Art of Living », am crezut că pot contura, chiar dacă destul de vag, linia de hotar a artei sale surprinzătoare. Un comentator încerca să-l definească pornind de la tipul de umor specific artistului, cînd scria: « un desenator poate desena o linie, dar o linie poate de asemeni să deseneze un desenator », ceea ce e nu numai o formulare spirituală dar și o observație, în sine, exactă. Poate că nimeni n-a reușit ca Steinberg, în această parte a secolului, să exprime spontaneitatea, fluxul și refluxul vieții, curgerea fără oprire. În desenul său, totul e în mișcare, lumea vizibilă ca și cea invizibilă.

Așa cum Rimbaud descoperea echivalențele dintre sunete și culori, Steinberg asociază muzica și geometria sau ne propune spiritual expresia grafică a cuvintelor. Mai mult chiar, a ritmurilor de vorbire, a timbrului vocal, a temperamentelor, a intențiilor, a gîndului. Liniile se dezvoltă singure, aproape sub ochii noștri, își mărturisesc simpatiile ca și antipatiile, atracția care le face să se întîlnească, să colaboreze sau să fraternizeze, ca și înfrîngerea care le curmă elanul, aparent fără motiv, pe mijlocul foii albe. Întîlnirea între două linii poate semnifica tot atîta bucurie ca și contopirea prin dragoste a două destine umane, desenul oprit din rațiuni necunoscute, neterminat, presupune o dramă în lumea tainică a elementelor, amurgul unei *altfel de vieți*, sfîrșite înainte de vreme. Nu știu sigur ce se petrece noaptea în volumul cu coperțile închise. Presupun doar. Cu puțin noroc, deschizînd cartea pe neașteptate, sper să pot surprinde cîndva formele bizare sărind de pe o pagină pe alta, schimbîndu-și locurile în straniile lor jocuri, la care noi nu avem încă acces. Sînt convins de mult că în fiecare dimineață volumul arată altfel decît cu o zi înainte.

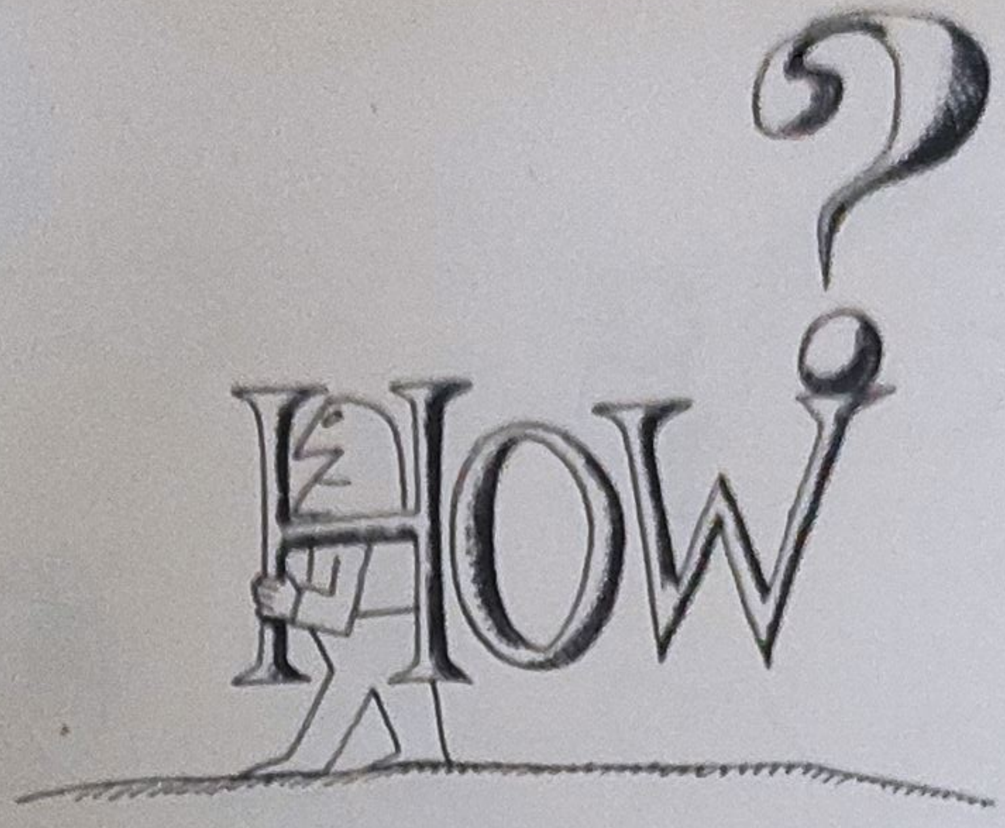
Ca și Lewis Carroll, Steinberg este un poet al metamorfozelor. Universul lui invadat uneori, nu foarte des, de bucurie, alteori cufundat în ceața unei tristeți reale. Oricum, natura devine pentru artist, ca și pentru copilul cu care, dealtfel, se înțelege și cu care se aseamănă în atîtea privințe, prilejul festiv al unei fantastice călătorii. Incantația lui, bagheta magică, descîntecul, pasa lui magnetică, atotputernicia artistului, — desenul. Și, pe neașteptate, căpătăm privilegiul rar de a deschide ochii asupra lumii necunoscute în care totuși trăim, cu o sută de ochi

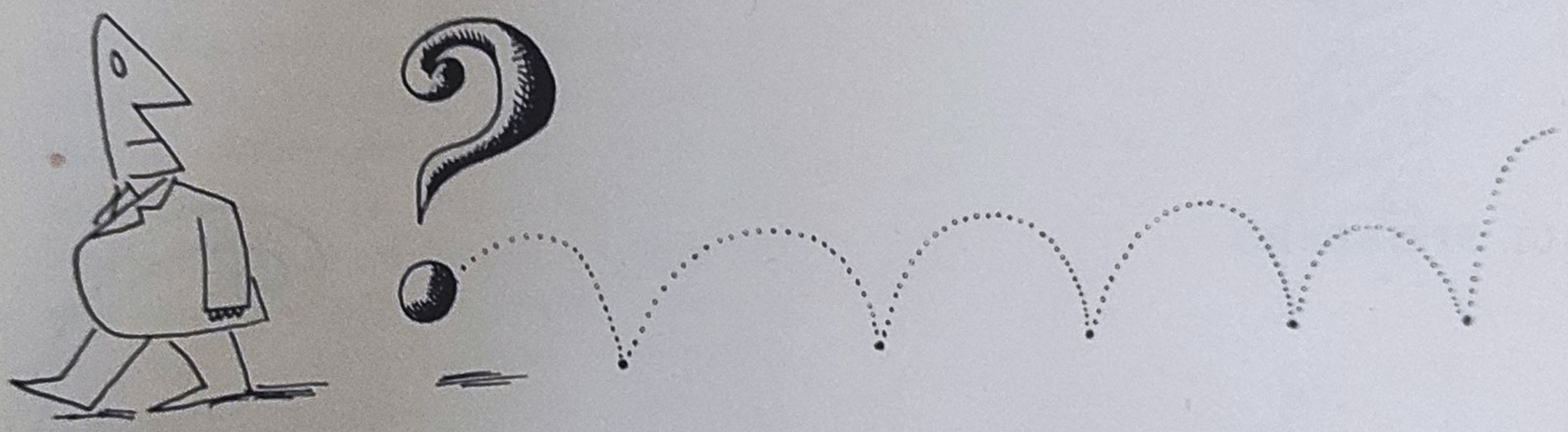
în același timp. Cu o mie de ochi. Ochii unor furnici, unor păsări, unor giganți — de fapt toți cuprinși în licărul straniu al privirii unui poet. Colțul modest de grădină se transformă, din perspectiva unei gîze, într-o junglă plină de ispite, miracole și incredibile peripeții. În lumea tentaculară a ierburilor se agită, neștiută de nimeni, viața misterioasă a făpturilor elementare. Puiul de găină căutîndu-și hrana capătă proporțiile unui monstru preistoric agresiv, a cărei apropiere semnifică moartea, găina are prestigiul forței implacabile a elefantului în fața rîmei insignifiante — și astfel făptura vie luptînd pentru existență capătă nu știu ce dimensiune fabuloasă. Natura decorativă nu e nicăieri realmente pasivă, încremenită, orice colț infinitezimal al ei ascunde duelul neîntrerupt pe care viața îl duce cu moartea. Zumzetul uniform din jurul nostru revărsat, în definitiv, în tăcerea eternă deoarece auzul nostru nu-l mai înregistrează clipă de clipă, cuprinde, pentru cine știe, totuși, să asculte, și un coral de laudă adus perpetuării vieții și un cîntec liturgic de moarte. Să privim, din nou, miracolul realității cu ochii mirați ai copilului, care descoperă lumea pentru prima oară. Să fim atenți! Atunci totul va fi neobișnuit, surprinzător, grav, vital, neprețuit. Fan-





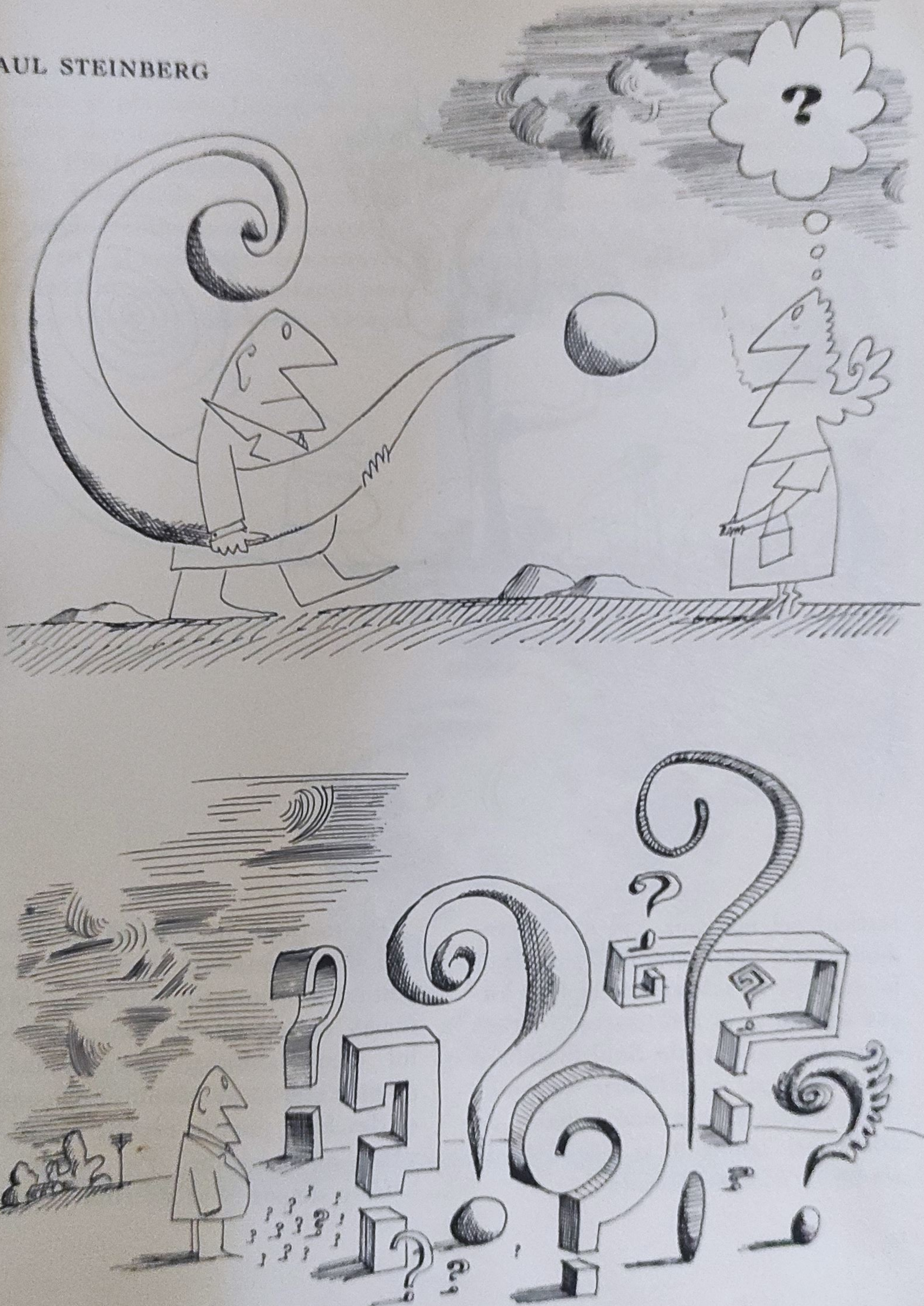
SAUL STEINBERG





SAUL STEINBERG

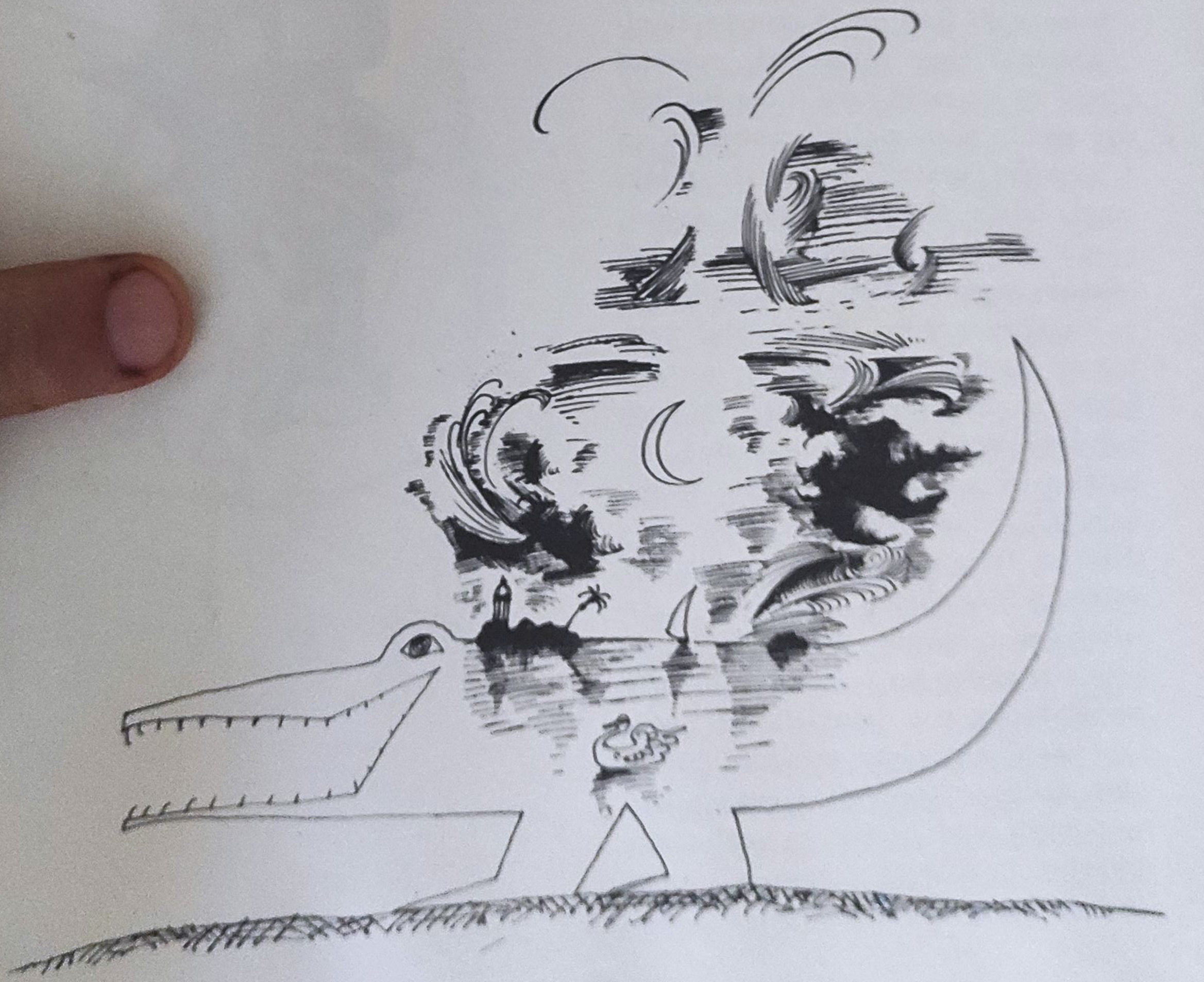
SAUL STEINBERG



tasticul cel mai pur, cel mai incredibil, dacă vreţi absolut, perpetuat la nesfîrşit şi schimbîndu-şi fără răgaz substanţa şi înfăţişarea, în care descindem alături de Saul Steinberg este, de fapt, o călătorie în realitatea imediată, cea mai banală, de atîtea ori ignorată şi părăsită de simţurile noastre obosite.

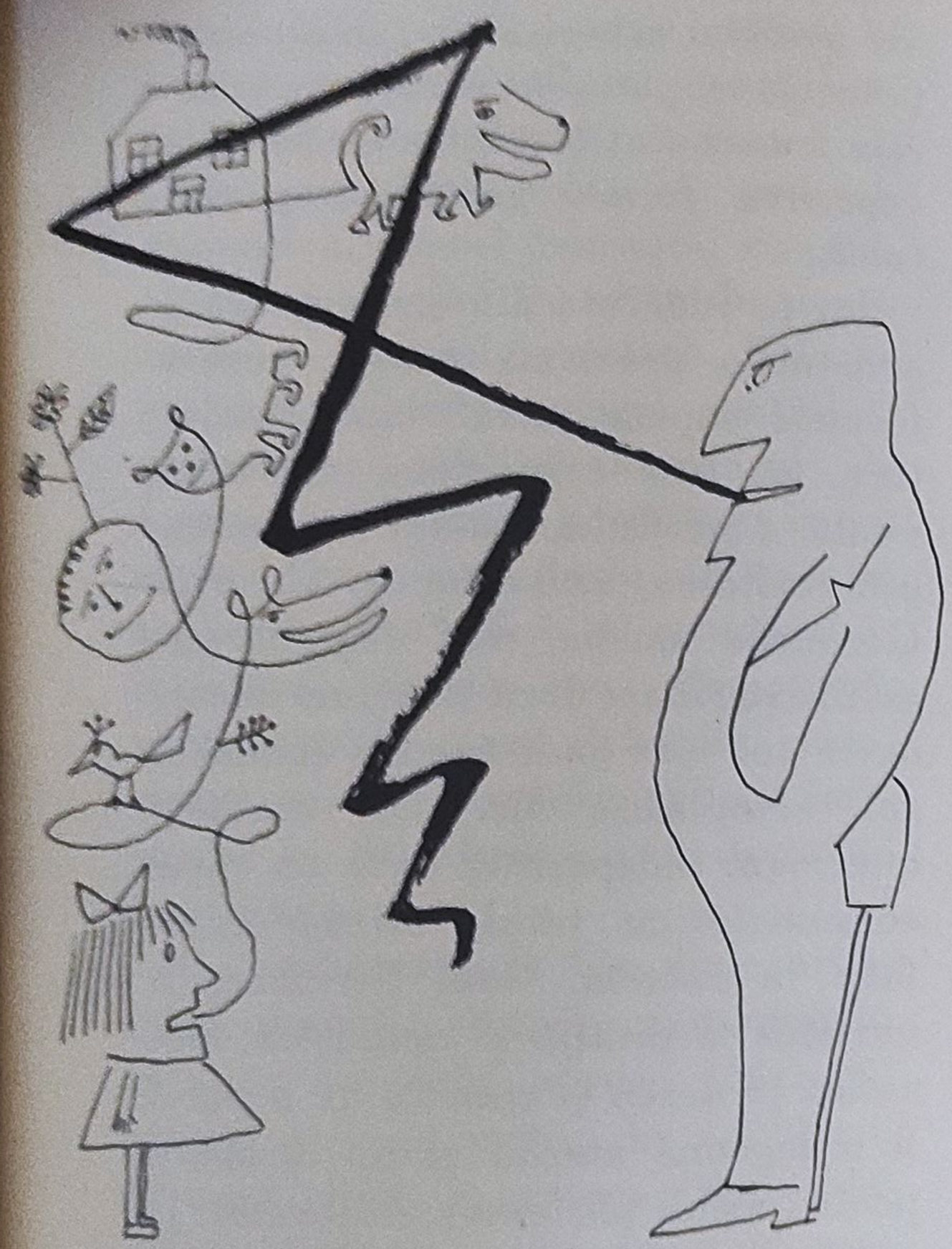
Fantasticul prezidează şi lumea umană, de astădată lipsită de sensibilitate şi incantaţia iniţială se transformă curînd într-un lamento. Idealul confortabilităţii inaugurează o domnie sterilă pe pămîntul oamenilor şi deschide porţile cetăţii marii invazii a lucrurilor. Pe cîmpul de bătălie dispar rînd pe rînd celelalte

idealuri, nebunia de a visa, ca și păsările și plantele. Lucrul se oferă pe sine dar cere în schimb planeta toată. Ființa omenească începe a-și pierde trăsăturile pentru a deveni un simplu contur grotesc, caracterul inexpresiv al unei măști de carnaval, fabricată în serie. Manhattanul pare un mecanism de orlogerie. Orașul gigant e ireal, ai sentimentul ciudat că debarci pe o planetă necunoscută, hilară uneori, alteori, în semnificațiile ei relevate acum, profund ostilă. Păsări mecanice stranii populează văzduhul. Oamenii, puțini, atunci cînd îi întîlnești, aleargă preocupați nu se știe unde, striviți de amploarea, în esență terifiantă, a



propriei lor creații. Și întreg decorul ia forma unei termitiere gigantice în care ființele devin asemeni unor furnici-robot. Ca într-o galerie de oglinzi, fiecare gest apare multiplicat la infinit. O mie de mîini ridică paharul cu același gest, aceeași mișcare a capului, citind ziarul pe trotuar, aceleași case, aceeași modă. Mișcare reglată cu minuție ca într-un balet cu figurație colosală. Universul pe care-l privește Steinberg e halucinant fără om și grotesc cu el.

Desenul care relaxează, comicul direct cu « poantă » va fi rar întîlnit, dar nici în acele puține cazuri nu va fi complet gratuit. Iată, de pildă, omul întors noaptea tîrziu acasă, pășind în vîrful picioarelor și ținînd pantofii în mînă, face semnul tăcerii cu degetul la gură papagalului pentru a înțelege situația și a nu-l trăda . . . Statuia Dreptății în care ochelarii negri atît de solicitați de moda zilei au înlocuit batista tradițională . . . leul uriaș în spatele gratiilor în timp ce în fața lui jigodia măruntă dar liberă îl latră . . . În subteranele gagului său regăsim de cele mai multe ori o aceeași intenție de dinamitare a inerției, de auto-da-fe al gîndirii plate, epuizate. Steinberg nu face concesii. Contactul cu paradoxul său comic se realizează printr-o adevărată explozie, inteligența poate zbura și viziona de sus



STEINBERG

spectacolul care i se oferă, prostia rămîne obosită pe sol.

Poate doar copilul revarsă o notă de veselie pură în arta sa care va aplauda întotdeauna spiritul turbulent al celor mici. Pagubele care marchează drumul copilului prin realitate nu sînt grave și sînt rezultatul acelui izvor de continue miracole, care este fantezia infantilă în permanentă ebuliție. În definitiv așa este exprimat interesul noului oaspete față de o realitate peste care va domni cîndva. Să-i respectăm curiozitatea și, dacă e posibil, să ne inspirăm din sursa aceasta de neîntrerupte sortilegii. Chiar și furtul e admis. Să învățăm așadar, spune Saul Steinberg, de la copii. Vom putea pune atunci în cutia cu daruri de crăciun, alături de ceasul cel nou și ciocanul cu care va trebui stricat. Iar băiețelul care taie cozile păunului aduce, și în amintirea noastră și a artistului, chipul reprezentativ și, în definitiv, de universală circulație, al domnului Goe. Cît timp — pare că spune Steinberg, există copiii și natura, nici o pierdere nu este irevocabilă, nimic nu e iremediabil pierdut. Evident că ne trezim într-un labirint (și acesta este tocmai titlul ultimului său album: *The Labyrinth*) dar drumul care duce spre ieșire mai poate fi regăsit.

Aceasta a fost prima mea întîlnire cu opera lui Steinberg, prima încercare de a-i înțelege opera. Mai tîrziu am înțeles că dacă opinia mea nu era substanțial greșită, oricum era incompletă. Noile cicluri ale unei creații care se continuă, mereu surprinzătoare, aduceau noi spații lumii sale, consumau noi experiențe și astfel definirea operei sale primea noi trăsături.

Mi se pare, de pildă acum, că Saul Steinberg își exercita harul artei sale între cele două momente fundamentale ale oricărei existențe: Geneza și Ultima Clipă, pe care nu de puține ori le-a cumulat în cuprinsul aceleiași schițe. În Geneză, cu materia care-i stă la dispoziție — linia, artistul înainte de a modela structurile lumii își pregătește mai întîi podoabele: volute, arabescuri, spirale, cercuri, sepentine, liane pure, fără atașamente concrete, fără rădăcini, zburînd în văzduh. Vor putea, mai tîrziu desigur, sluji drept model pentru destrămarea norilor, legănarea valurilor, zborul nupțial al păsărilor, radiografii ale unor labirinturi invizibile, tapiserii orientale ale gîndului sau visului. Linia omnipotentă va putea încerca acum marele transmutații, printre altele descoperirea formei grafice a cuvîntului.

Iar în Judecata din Urmă pe care artistul o proclamă mereu, vedem formele supuse îmbătrînirii premature, nu atît celei fizice cît celei vitale, a spiritului, așadar dragostea, generozitatea, comuniunea, bucuria. Corpurile umane, mai degrabă sugestii exterioare decît structuri dense, devin tot mai mult armuri sunînd a gol, ectoplasme ale unor realități interioare îndepărtate dacă nu chiar consumate cu totul, oricum rarefiate la extrem. Saul Steinberg a introdus meditația și neliniștea filozofică în desen și ceea ce ar fi putut fi o logodnă sterilă și un dezastru pentru ambii parteneri, a devenit, în opera sa, o victorie, un fel de pariu cîștigat în fața imposibilului. În felul său întotdeauna surprinzător de a gîndi plastic, artistul, ca și cei ce l-au urmat pe acest drum, au reușit să pună ordine în diversitatea ametitoare a lumii. Au frămîntat ma-

teria universului, au subțiat-o și în procesul de topire a artei au reușit să-i dea forma filiformă a liniei continui, eterne, capabilă de a răspunde oricărei provocări, de a face față oricărei situații, de a exprima totul prin sine însuși fără a recurge vreodată la vreun ajutor extern, la cuvînt de pildă, aliatul ca și inamicul său tradițional.

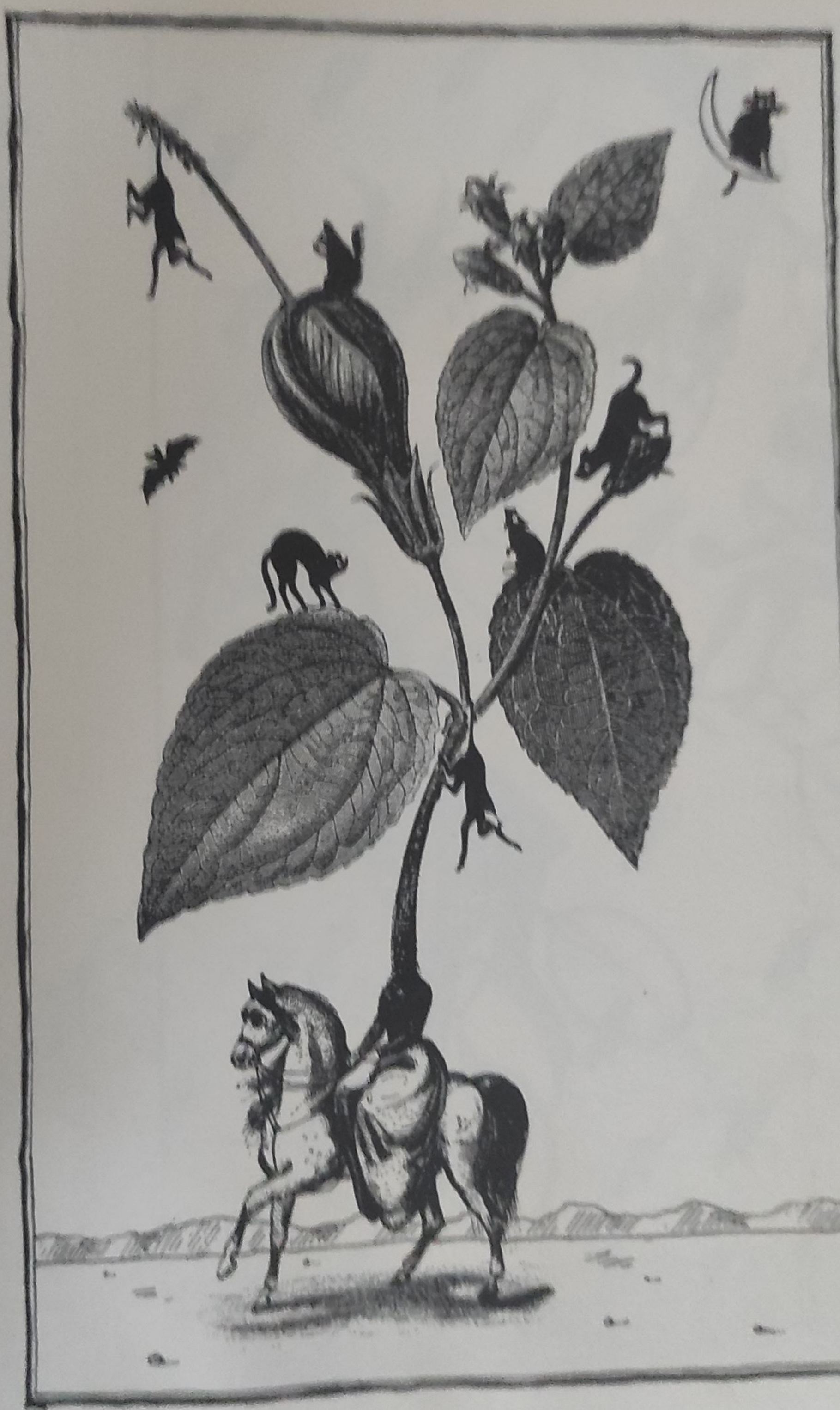
În primul moment, al genezei, expansivă, uneori delirantă, surprinsă parcă singură de virtuțile și puterile pe care și le relevă, linia se grăbește pentru a ocupa spațiul și pentru a-și realiza inventarul de forme, specii, clase posibile și imposibile. Ceva mai tîrziu va surveni separarea metodică a structurilor, instalarea ordinii sau, dimpotrivă, recunoașterea unei dezordini exterioare pe care desenul — oglindă interioară la Steinberg — o va destăinui întotdeauna.

Ca orice făptură vie, linia artistului obosește. Rămîne neterminată în vid, oarecum absurd, căci nu aveam nici un motiv de a-i bănui, în acea clipă, epuizarea. Este adevărat că dintr-un alt punct al spațiului gol, infinit — care este de fapt pagina — vom regăsi linia, recăpătîndu-și respirația, continuîndu-și geneza. O geneză oarecum somnambulică căci va trebui să exprime imaginea realității exterioare, concrete, peste care va așeza melancolia unei sensibilități ultragiate ca și refuzul unei mari conștiințe de a-și abandona visul. Toate la un loc alcătuiesc spectacolul grafic al lui Saul Steinberg.

Tristețea lui? Pedeapsa unei curiozități fundamentale și a unei cutezanțe, care ar trebui să fie general umane: a dorit să vadă ce se ascunde în spatele aparenței. Cîndva, Dali la vîrsta de șase ani — cînd credea că este o fetiță — își închipuia că marea este o blană pe care o poți oricînd ridica, pentru a vedea cum dedesubt doarme un cîine. Steinberg la rîndul lui știe că aparența este o epidermă subțire, mobilă, ușor de deplasat pe care o poți ridica cu două degete — cele cu care ții tocul — pentru a vedea ce se ascunde înăuntru. Nimic sau aproape.

The New Yor

JEAN CLAUDE



ED. GOREY

Ilustrație
la un articol
despre explozia
demografică

York Times.

EDWARD KOREN

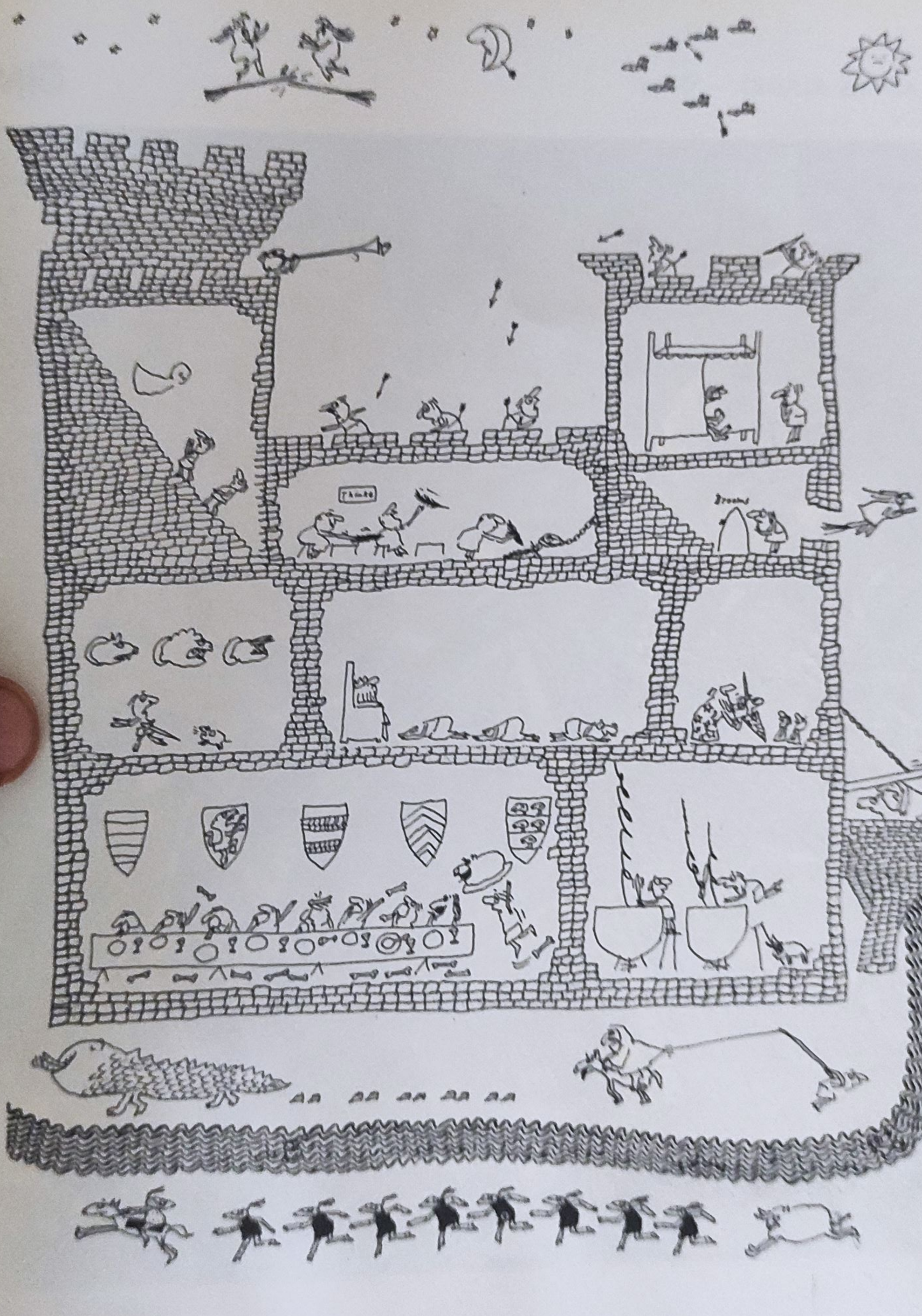
Desigur, o inventariere și o definire a virtuoșilor *cartoonului* contemporan este, în cadrul de față, o performanță irealizabilă. Nu ar fi însă drept să nu amintim cît de sumar numele lui James Thurber, care are merite imense, egale poate, cu cele ale lui Steinberg în afirmarea școlii satirice de la *The New Yorker*. James Thurber este un caz special căci el evoluează întotdeauna paradoxal și cu aceeași deplină stăpînire a mijloacelor și cu egală suplețe și în domeniul literar și în cel al desenului satiric.

R.O. Blechman reprezintă ipostaza lirică genuină a *cartoonului*. El modelează cu finețe orientală o lume în alb-negru care, programată a fi recunoscută ca realitate diurnă, își mărturisește speranța de a deveni, cîndva, feerie. Miraculosul este oricînd aproape de viața comună, îi simți prezența chiar în clipa cea mai banală, mai indiferentă. Siluetele umane sînt miniaturale și înțeleg atunci că artistul și-a luat pentru semenii săi din viața reală drept model piticii, spiridușii, păpușile și, uneori, copii. De aici și marile spații libere în care-i descoperim, de obicei, personajele. Spațiu mirific pur — într-un asemenea cadru se poate întîmpla orice aventură, orice metamorfoză. Îl poți popula cum vrei, sau la fel de bine îl poți păstra așa cum se prezintă acum, fără obstacole, fără alte prezențe, fără limite, teren disponibil pentru un zbor viitor.

Am vorbit mai sus de o lume în alb-negru, dar nu este întru totul exact. Negrul la R.O. Blechman este de fapt un gri delicat, un contur fin, abia vizibil ca pentru a nu răni foaia de hîrtie cu o linie prea agresivă și a permite astfel, cîndva, o împăcare cu zona de alb a lumii. Maliția și umorul elegant al artistului acționează desigur și asupra unor vicii umane certe, dar judecătorul este tolerant. El înțelege slăbiciunile vecinilor săi și este mereu ispitit să se joace *de-a v-ați ascunselea* cu inculpatul.

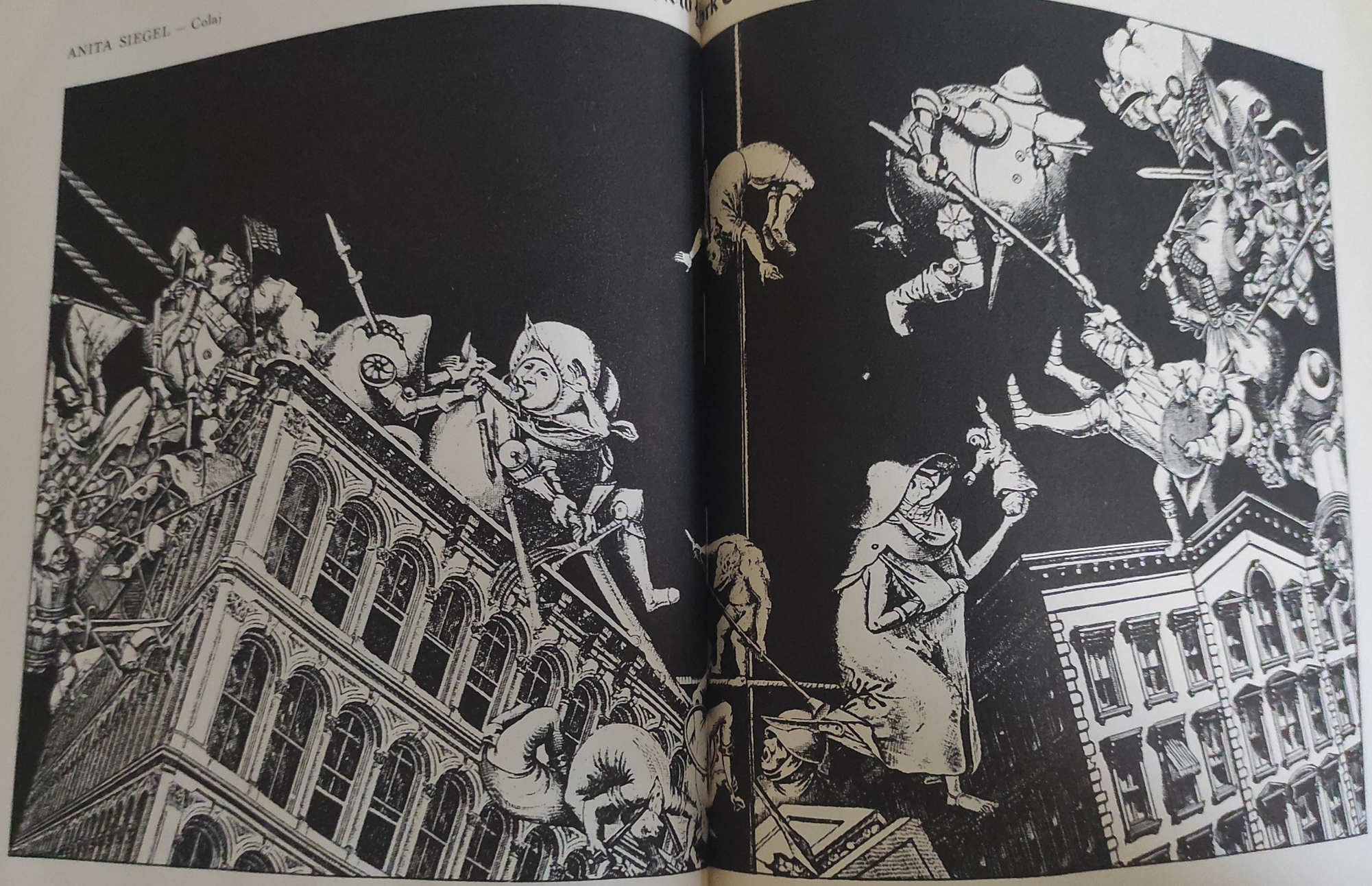
Dar pentru ce umplu eu spațiul, și așa măsurat, cu cuvinte cînd l-aș putea orna cu imagini care pot vorbi mai exact, mai relevant, și mai fascinant despre lumea de vervă, fantezie și grație pe care ne-a dăruit-o *cartoonul* american.

R. O. BLECHMAN

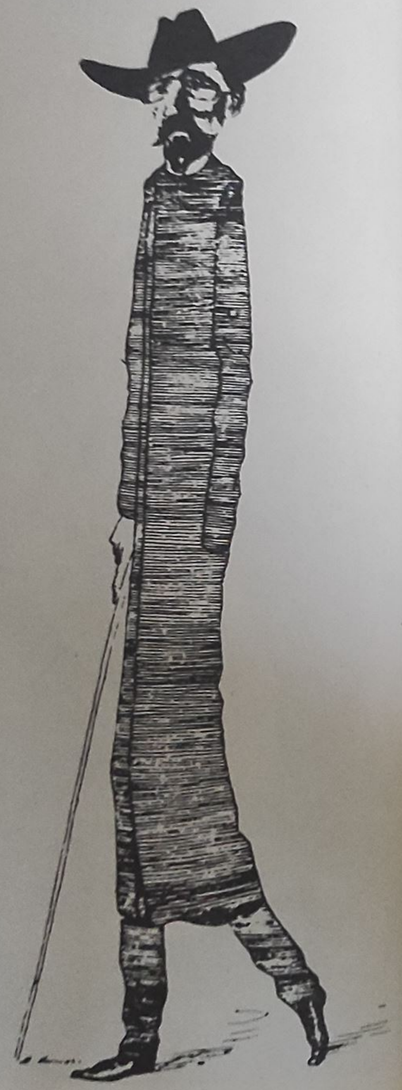


The New York Times.

ANITA SIEGEL — *Colaj*

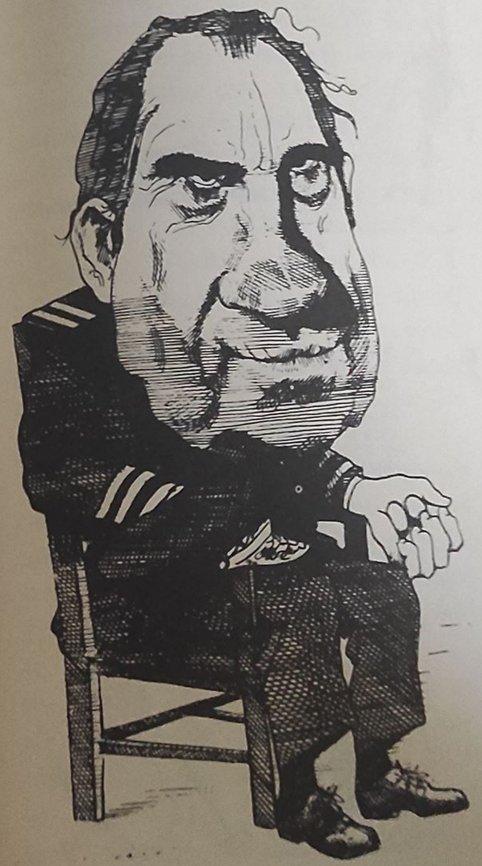


Nabokof



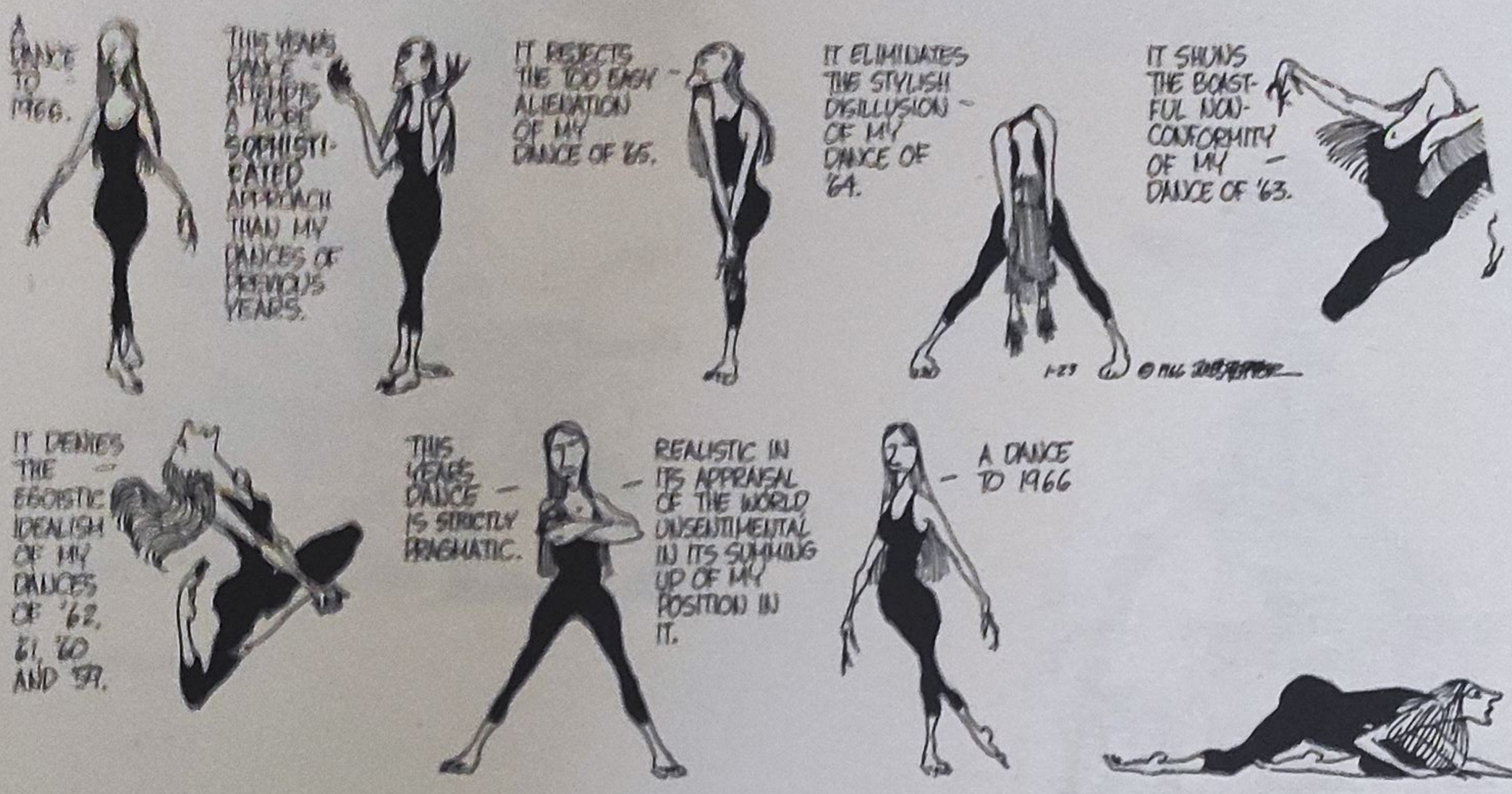
Cehov

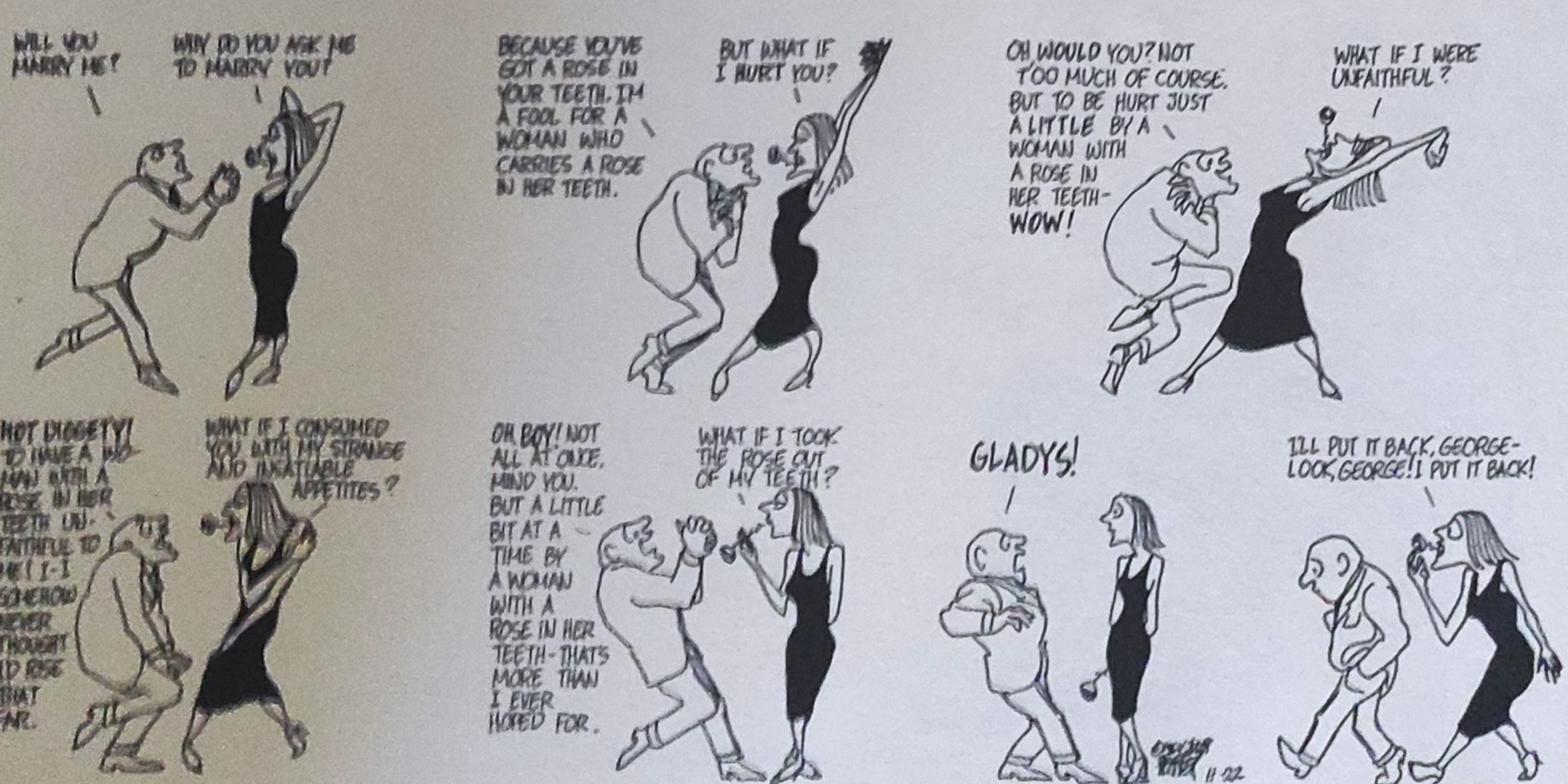
Hemingway



Captain Queeg

JULES FEIFFER



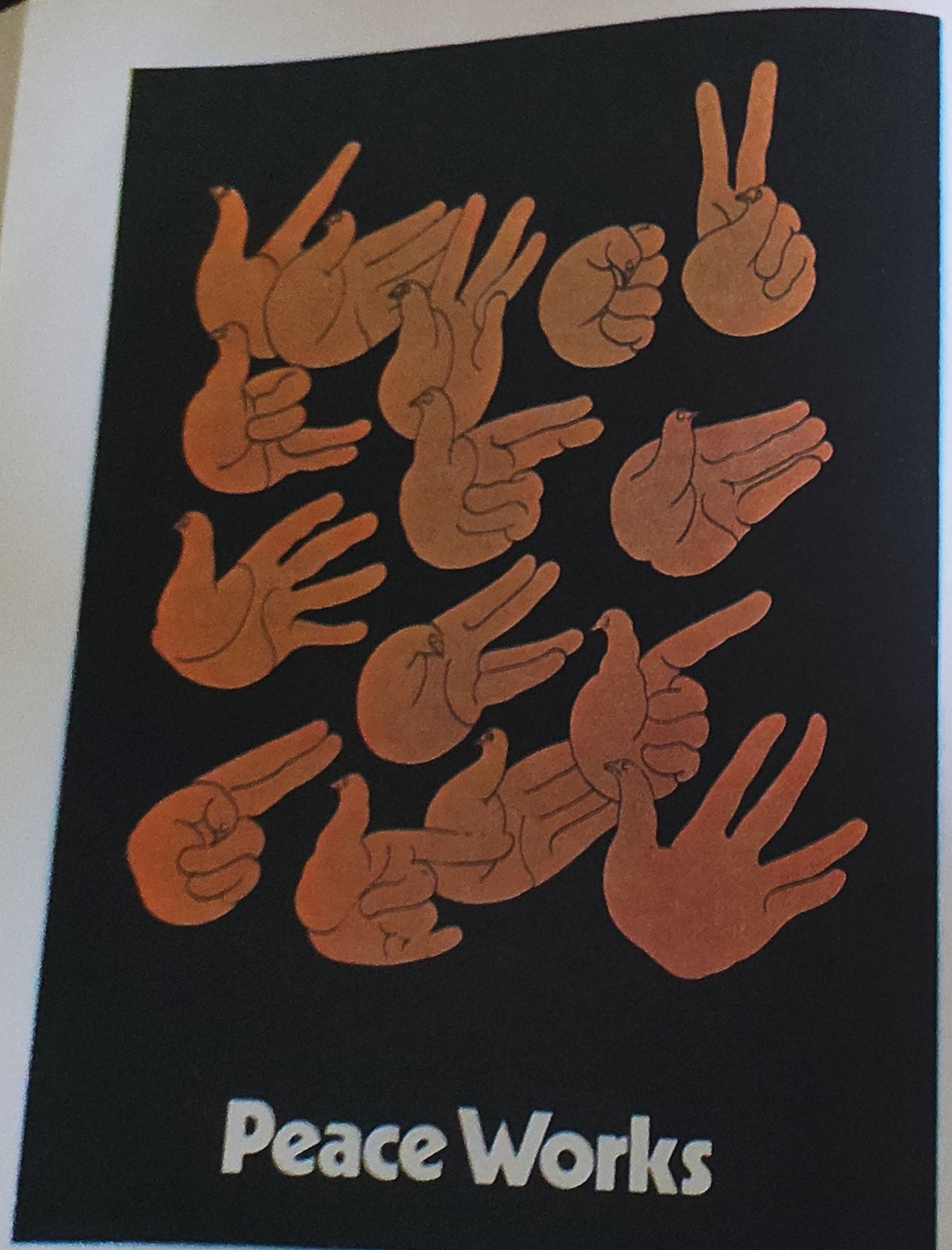


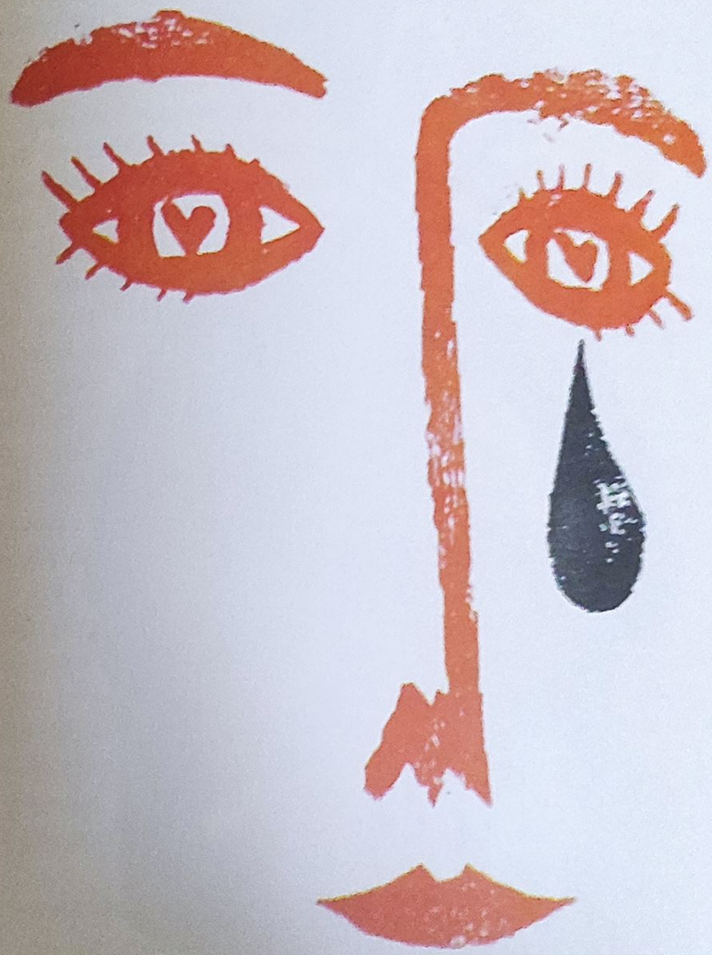
GRAPHIC DESIGN

Pe harta, astăzi, atît de diversă a artelor plastice, *graphic design* ocupă un loc aparte. Nu i se poate contesta, desigur, apartenența formală dar suscită discuții poziția sa ambiguă de a încerca să concilieze, într-o aceeași expresie, finalități distincte și, nu de puține ori, contradictorii: expresie și emoție artistică pe de o parte, pe de alta obiective și interese ale vieții concrete, străine naturii sale. Poate această neclaritate face ca istoria artelor din secolul XX fie să lase *Graphic-Design*-ul în uitare, fie să îl comprime în puține cuvinte, fie să-i relateze unele performanțe fără a numi fenomenul care l-a prilejuit.

Și cu toate astea, artistului modern care lucrează în *Design* nu-i lipsesc cerificatele de noblețe, scrisorile de acreditare îngălbenite de timp. Aparține unei corporații ilustre și, dacă ar dori, ceea ce și face uneori, și-ar putea aminti de numele venerate ale unor predecesori: Lebrun a desenat tacîmurile lui Ludovic al XIV-lea, Holbein a pictat fațada casei unui croitor, Watteau a realizat firma unui negustor de tablouri. Și cum ar putea uita oare numele lui Toulouse Lautrec? Sau afișul lui Bonnard pentru « France-Champaigne », cel al lui Manet pentru « Les chats de Champsfleury », afișul lui Daumier pentru Antrepozitele din Ivry? Și pe urmă cei mai apropiați de zilele noastre: Utrillo, Van Dongen, Jacques Villon, Rouault, Magritte și Matisse și, bineînțeles, Picasso.

Imputarea care i se aduce însă *graphic design*-ului nu este absența unor talente autentice, care, oricum, nu pot fi contestate. Nu se poate, de asemenea, tăgădui valoarea intrinsecă a operelor lor, ci efectele mai tîrzii pe care aceste lucrări le provoacă, acțiunea lor sterilizantă în final, asupra unei societăți fără apărare. Este implicat deci efectul moral mai degrabă decît cel estetic, care devine factor secund, purtătorul unui interes ostil, în orice caz străin artei. Judecata adună astfel într-o aceeași sentință atît pe artist cît și opera sa. Critici cunoscuți au combătut laturile discutabile ale fenome-





SAUL BASS — Afiș pentru filmul « Bonjour, Tristesse ».

MILTON GLASER — Afiș dedicat terminării războiului în Vietnam

8. Institutul Pedagogic

William Glaser

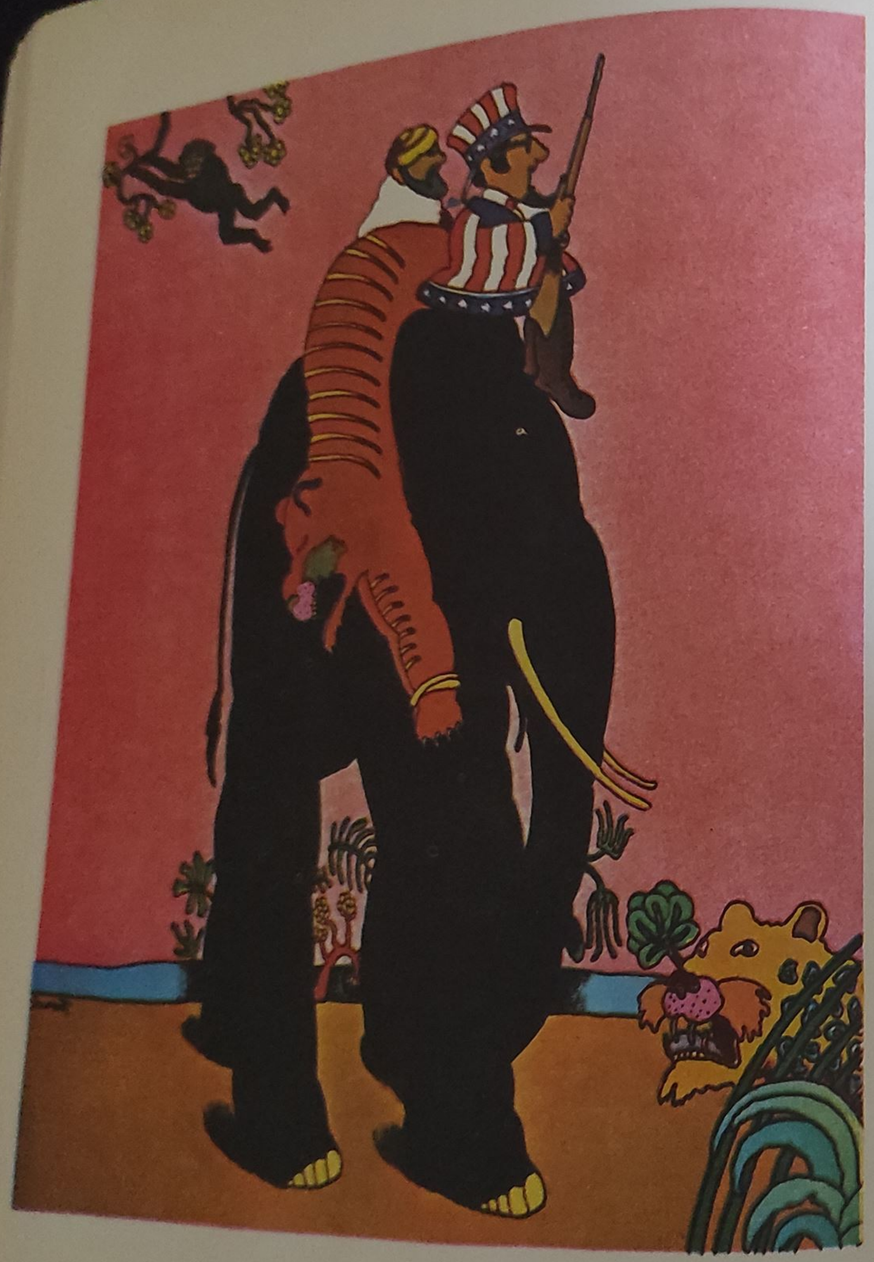
nului și unii dintre ei, Vance Packhard printre alții, au vorbit de un adevărat viol al maselor, de influențarea clandestină. Asupra societății moderne, *Designul* a aruncat o adevărată plasă invizibilă, care împiedică libera mișcare și opțiune a individului, o rețea multicoloră de semnale luminoase și centri de fixație, apeluri sonore și vizuale care paralizează simțurile și se infiltrează în straturile cele mai intime ale subconștientului colectiv. Scopul urmărit este de a înlocui inventarul personal al fiecăruia, amintiri, senzații, dorințe și vocații, refulări, speranțe și temeri cu modelele vieții economice ale zilei, prezentate hipnotic.

Ceea ce i se reproșează acum artistului nu este de a-și fi pierdut ambiția, sau de a-și fi simplificat criteriile — căci profesional nu i se poate tăgădui nimic — ci faptul de a nu-și stăpîni visul pînă la capăt, că a permis introducerea în operă a unui harpon străin care nu-i aparține.

Lucrurile sînt însă ceva mai dificile decît par la prima vedere. Și mă întreb dacă un artist autentic poate fi judecat, artisticește desigur, ca fiind cu adevărat culpabil. Evident, Orașul Modern, cu afișele, jocurile sale de artificii, firmele sale cuprinse la căderea nopții de o vibrație insolită, constituie un fel de nou labirint, o stranie rezervație abstractă. Și, totuși, acestui ansamblu poliform, care comite o certă agresiune împotriva psihicului uman nu i se poate refuza recunoașterea unei stranii magii, magnetismul său real. Ceea ce era într-un fel nociv, anunțul propriu-zis, ca și interesul personal al comanditarului, masca, indiferentă sau ostilă a unui obiect oarecare transformat în centru hipnotic, toate acestea la un moment dat, printr-o excesivă aglomerare, încep a dispare. Cuvintele de pe afiș își pierd înțelesurile, nu mai încearcă, sau nu mai pot convinge pe nimeni, devin simple și gratuite contacte umane. Imaginile cu care strada, ziarul, radioul, televiziunea sau cinematograful ne vor acosta mereu nu mai corespund unor modele preexistente sau viitoare, nu mai relevă o intenționalitate anume, ci sînt acceptate acum ca expresii ale imaginarului absolut. Individul singur în mulțimea care era, pînă nu demult, vînat își dă seama că a devenit pe neașteptate imun și că, fără a înțelege prea bine cînd, e, totuși, liber.

Pentru a fi loiali, ar trebui să spunem că opera imensă a lui *Graphic Design*, palpitînd ca un metronom vizual ziua și noaptea, nu este mai puțin un mijloc, poate insignifiant dacă vreți dar, oricum, o prezență

MILTON GLASER — Cap de muscă



SEYMOUR CHWAST
Ilustrație la o melodie a formației Beatles

GENE FEDERICO
Colaj pentru cărțile de felicitare ale soției sale

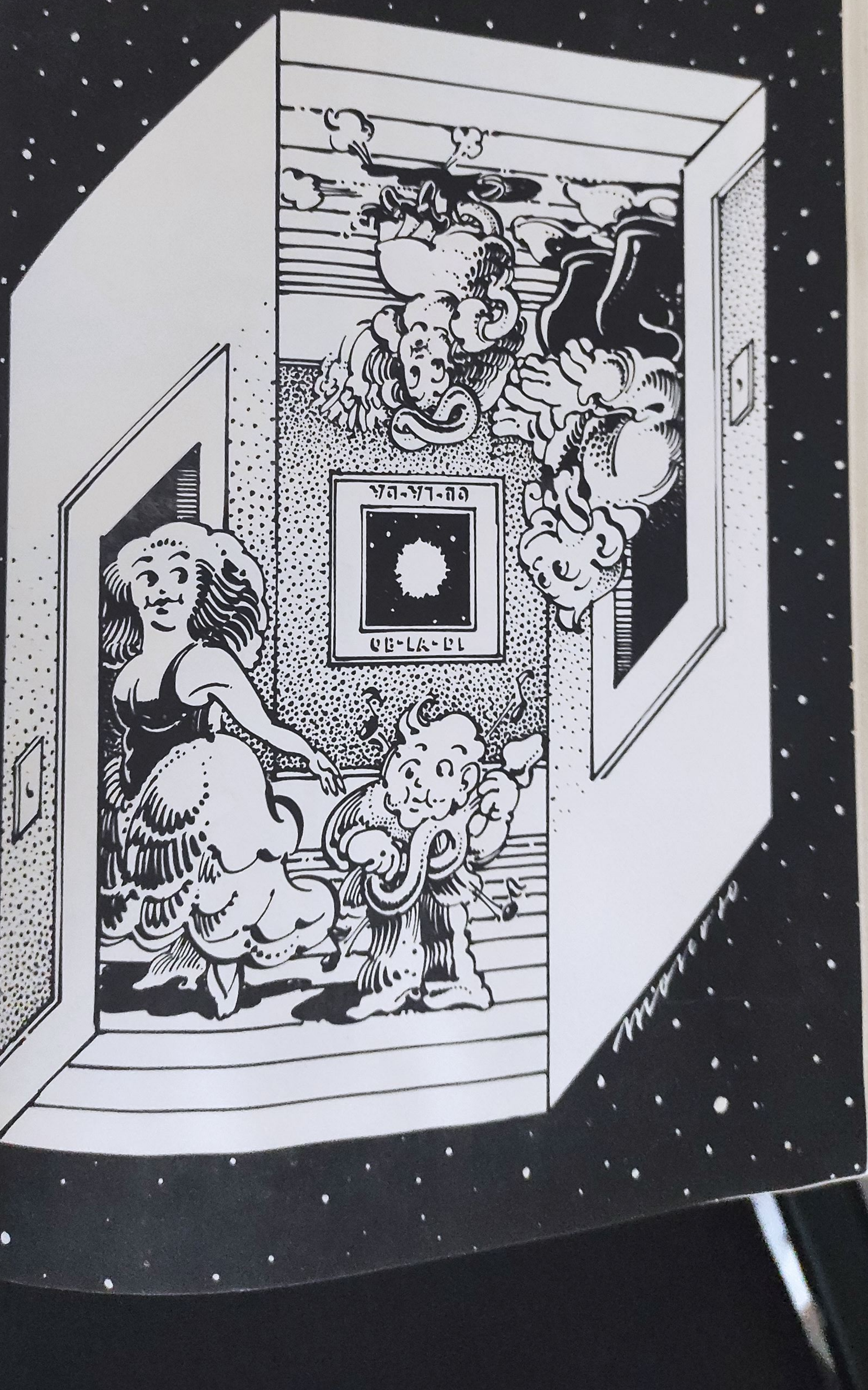
MAURICE SENDAK
Ilustrație color la o povestire pentru copii.

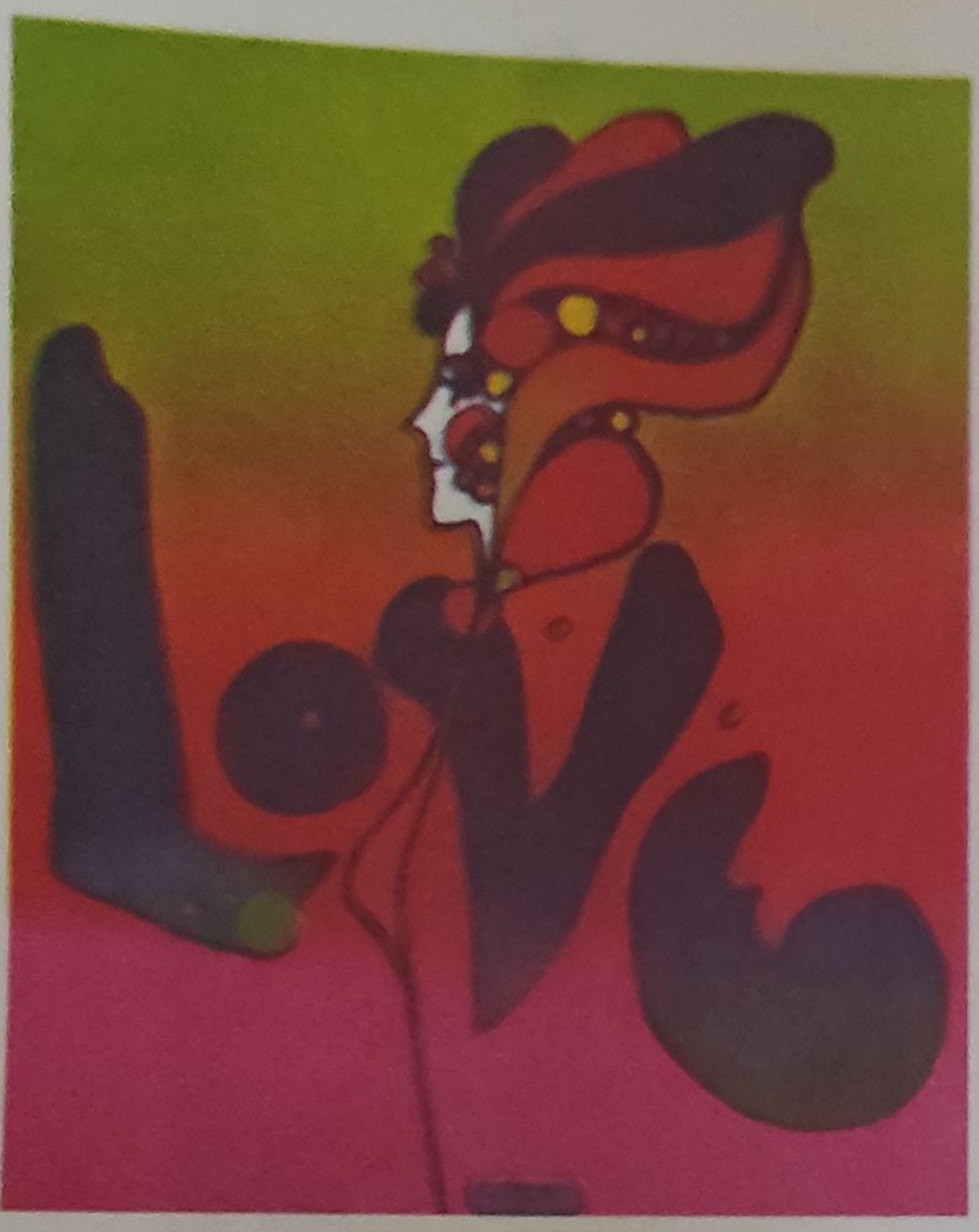
palpabilă pentru a combate însingurarea. E o certitudine de natură pur fizică care-i adună pe oameni în amplele colectivităţi, în care cred că vor fi apăraţi de tăcerea insuportabilă a izolării. Pan a murit, lucrurile nu mai vorbesc, natura e mută şi omul nu-şi mai aduce aminte de vechile sale certitudini. Este clipa cînd perdeaua subţire fluturată de *Graphic Design* deasupra ochilor infiniţi ai Oraşului devine un simbol efemer al unei existenţe umane apropiate. Chiar pagina de anunţuri din ziar — care mie şi, desigur, şi altora, ni se pare atît de ternă — îşi poate revela o justificare nu numai documentară, dar şi un angajament în profunzime. Acceptîndu-le sau nu, cuvintele lui Marshall McLuhan, trebuie, oricum, cunoscute:

Istoricii şi arheologii vor descoperi într-o zi că anunţurile epocii noastre constituie reflectarea cea mai bogată şi cea mai fidelă prin care şi-a prezentat vreodată o societate întreaga gamă a activităţilor sale. Hieroglifele egiptene vin, în această privinţă, mult înapoia lor.

Şi în cele din urmă rămîne flacăra pură şi grăuntele de nebunie — sau de libertate, poate, a artistului. El nu acceptă condiţia pauperă a slujitorului de rangul doi şi, în final, redevine stăpînul propriei sale creaţii. Desigur motivul de declanşare a

VICTOR MOSCOSO
Ilustraţie la o melodie a formaţiei Beatles





ROGER HANE
Ilustraţie publicitară pentru o firmă specializată în vînzarea diamantelor

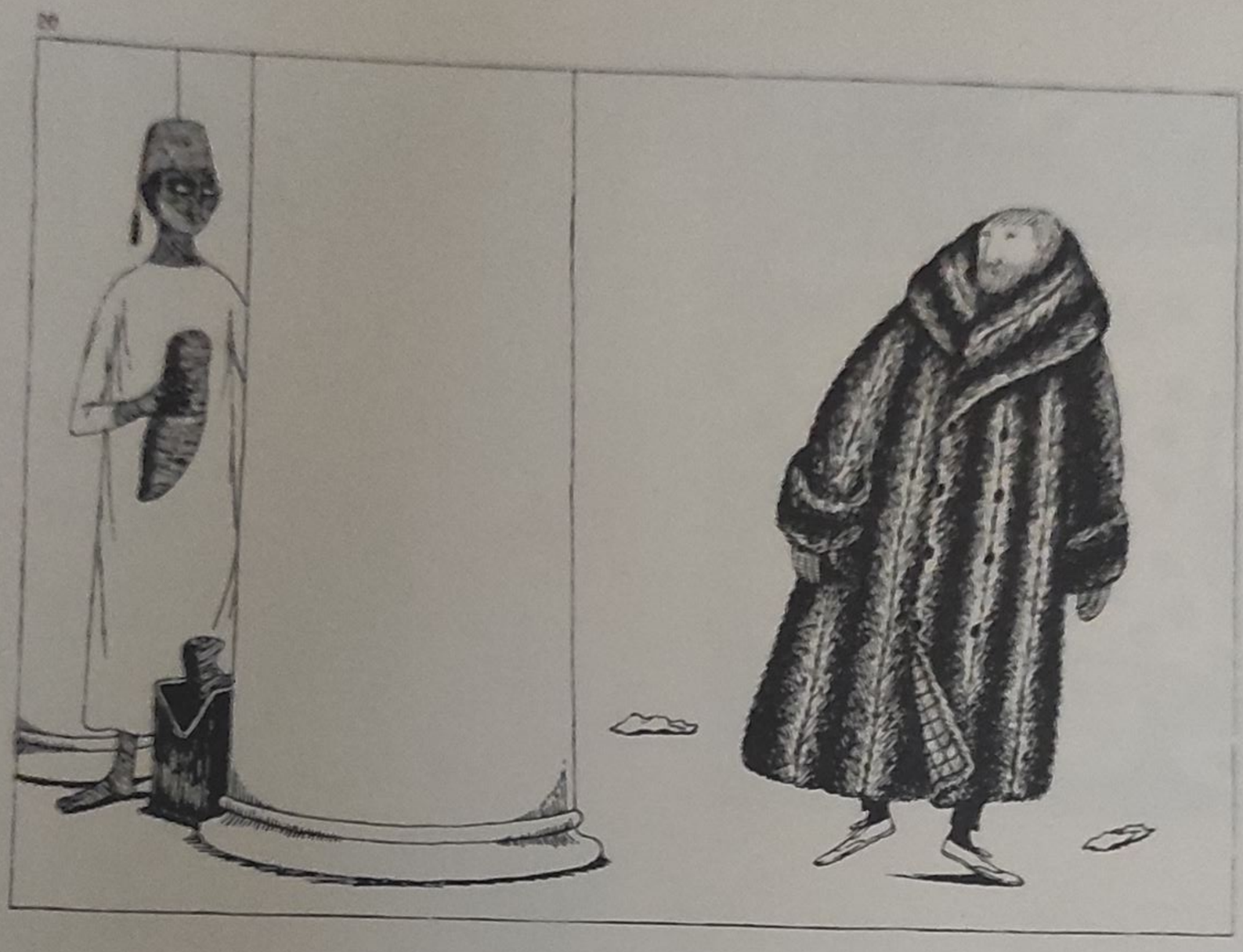
PETER MAX
Ilustraţie la o bucată muzicală

PAUL DAVIS
Ilustraţie la o broşură comercială

Oh
I know
such
a
lot
of
things,
but
as
I
grow
I know
I'll
know
much
more.

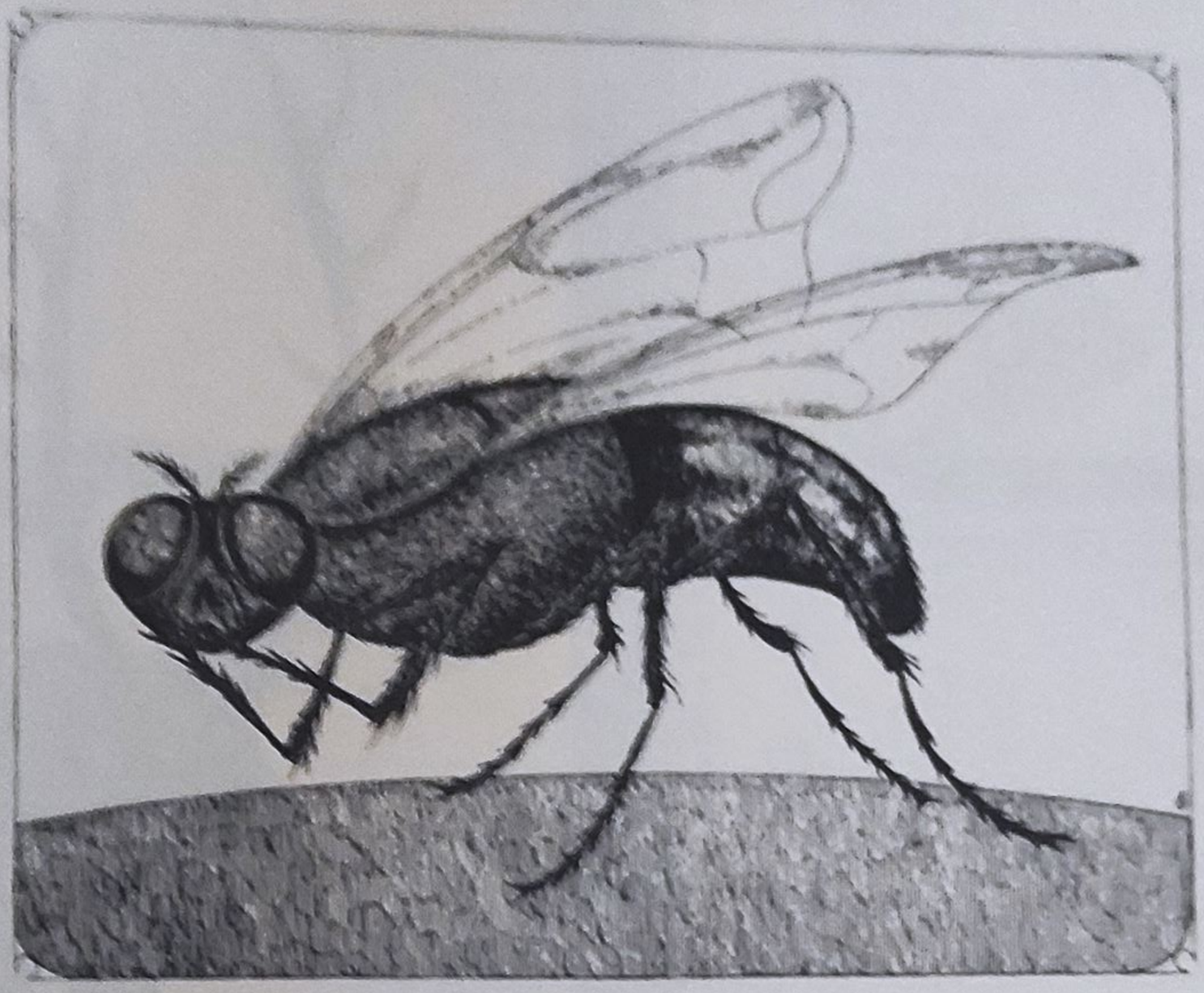
PAUL RAND
Desenul de copertă pentru un volum
de scriitorul japonez Yusaku Kamekura

Ilustrație la o carte pentru copii



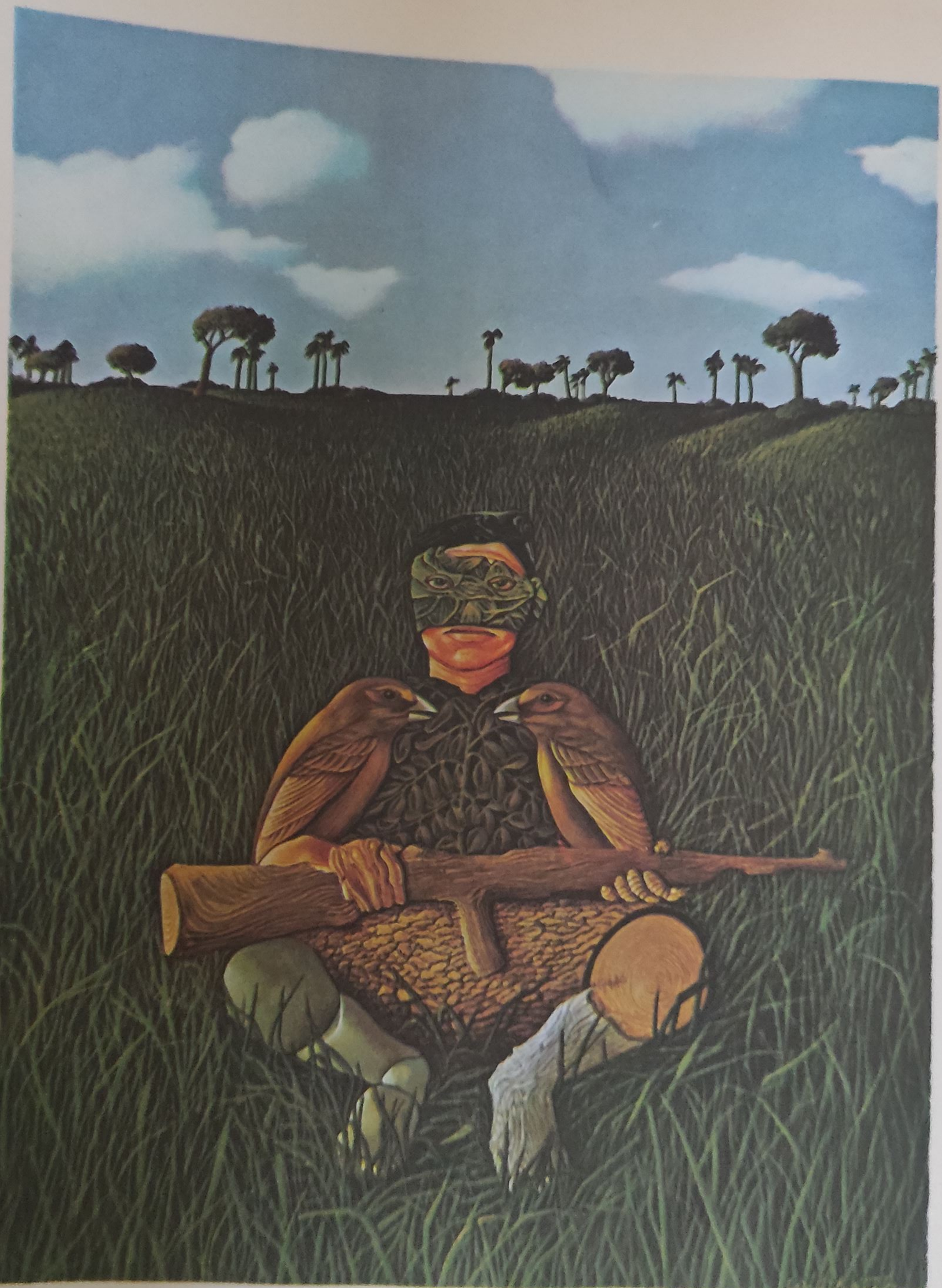
EDWARD GOREY

Ilustraţii la cărţile pentru copii pe care le-a scris



TOMI UNGERER

210
211
212
213
214
215
216
217
COLOR FOR THE WEEKEND



IVAN CHERMAYEFF

Desen pentru numărul unei reviste universitare închinate păcii

KATHY KATLERWOOD

Ilustrație la un articol împotriva războiului din Vietnam

BENZILE DESENATE

Benzile desenate — *comicsul* aşadar — şi-ar fi putut sărbători peste un veac şi jumătate de existenţă dacă faimoasele « images d'Epinal » ale lui Jean Charles Pellerin ar putea fi considerate şi astăzi — cum s-a crezut o vreme — drept actul de naştere al genului. Teoreticienii însă nu s-au mulţumit cu acest strămoş naiv al benzilor desenate — după cum ştim, ei nu pot fi mulţumiţi niciodată cu ceva anume — şi au sărit uşor peste acest veac şi jumătate pentru a identifica pionierii *comicsului* în epoci demult revolute şi în amintiri demult stinse: de la picturile de la Lascaux şi Tassili la caricatura egipteană, greacă şi romană, în columna lui Traian, tapiseria de la Bayeux, în cărţile ecleziastice medievale, în desenul satiric popular şi, mai tîrziu, în ciclurile rafinate ale lui Goya, în desenul satiric englez cu Hogarth, Rowlandson şi Gillray, sau în cel francez cu Daumier. Spiritele pragmatice mai timide au preferat însă să considere actul de naştere europeană al genului apariţia lucrărilor lui Rodolphe Töpfer. Urma să fie însoţit foarte curînd de Max şi Moritz, odraslele lui Wilhelm Busch ca şi de eroii lui Caran d'Ache şi George Columb.

Pe solul american, data, clipa de start a noii arte, e mult mai uşor de stabilit: 5 mai 1895 cînd *puştanul galben* (The Yellow Kid) a inaugurat în New York World seria *Hogan's Alley*. Ştrengarul cu urechi clăpăuge şi strungăreaţă imaginat de R.F. Outcault — căruia tipograful îi vopsise în galben cămaşa de noapte, deoarece era singura culoare pe care o avea la îndemînă — în orice colţ al Oraşului s-ar fi trezit, căci micul personaj avea un aer somnambulic, care-i permitea să amestece realitatea cu visul — constituia semnalul de începere a Serbării. O serbare veselă, un debut de carnaval, un spectacol festiv de circ, interpretat de artişti şi spectatori întîmplători, de oameni, animale şi lucruri. Se formau cortegiile, manifestaţia se punea în mişcare, se executau numerele de virtuozitate pe sol, pe garduri, în barăci, pe acoperişuri, pe estradele improvizate sau chiar în

R. F. OUTCAULT — The yellow kid

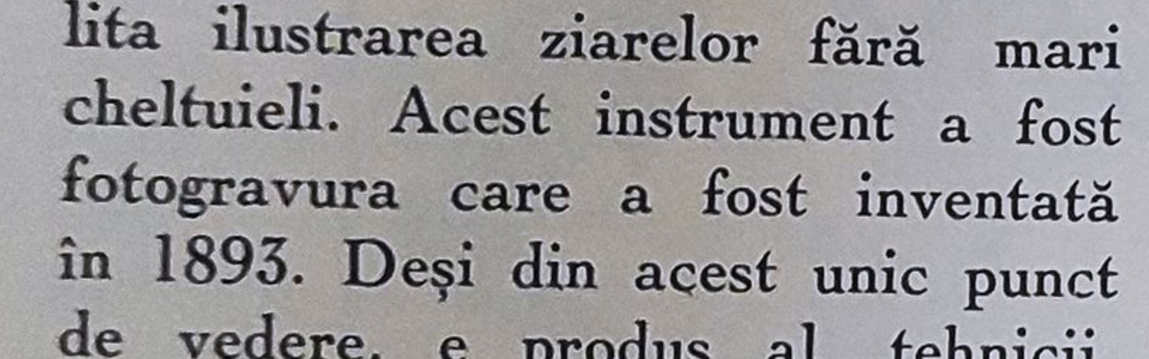
văzduh unde puteai descoperi pe cine știe ce participant anonim zburînd cu umbrela. A fost considerat drept un Adam al lumii *comicsurilor* — deși comparația l-ar fi putut umili pe micul nostru erou. Ar fi putut pretinde că lumea pe care a inaugurat-o el pe hîrtie a fost oricum mai bună și infinit mai veselă decît modelul concret din care s-a inspirat, și nu văd ce argumente contrarii i-ar fi putut clătina această opinie.

America își descoperise un joc care-i va permite să nu-și sacrifice prea curînd copilăria, care-i va reflecta multe din virtuți și-i va dezvălui și unele slăbiciuni, îi va satisface nevoia de reverie și-i va trăda, uneori anticipînd uimitor, angoasele de mai tîrziu. Se va identifica atît de intim cu spiritul american, încît va deveni, poate, cel mai semnificativ fenomen artistic, mai mult chiar decît filmul, prin care Statele Unite

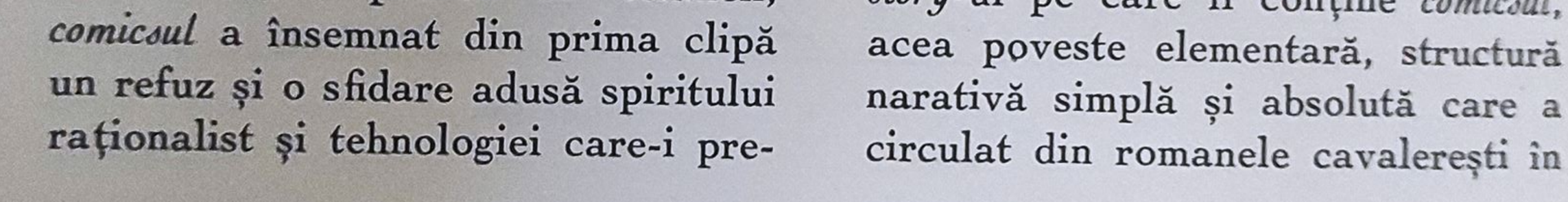
deveniseră prezente pentru marele public, în secolul XX. Va înlătura orice limită de vîrstă, geografie, nivel de cultură, gust, experienţă, devenind, aproape spontan, un bun şi o necesitate, un joc şi un cult colectiv.

Din prima clipă a apariţiei sale, imaginea cam toantă a ştrengarului cu urechile pleoştite, va semnifica relevarea unui şir întreg de paradoxuri, legate unul de altul, anulîndu-se unul pe altul. Iată, de pildă, cîteva. *Comicsul* a putut lua fiinţă numai în clipa cînd tehnica i-a pus la dispoziţie un instrument care va facilita ilustrarea ziarelor fără mari cheltuieli. Acest instrument a fost fotogravura care a fost inventată în 1893. Deşi din acest unic punct de vedere, e produs al tehnicii, *comicsul* a însemnat din prima clipă un refuz şi o sfidare adusă spiritului raţionalist şi tehnologiei care-i pregătiseră condiţiile şi-i oferiseră uneltele şi materialele. În orice ipostază l-am afla, comic, eroic, melodramatic sau insolit, banda desenată conţine o aceeaşi unică poveste, care vine de departe şi de demult din urma sa şi care tinde a-i păstra simplicitatea fundamentală în orice expresie artistică s-ar afla.

Cea mai bună definiţie pe care am putea-o găsi, aparţine şi de astă dată acelui avocat poetic al cauzelor pierdute, G. K. Chesterton. Nu e o definire directă a *comicsului*, lucru perfect justificabil căci benzile desenate nu cuceriseră, în timpul său, spaţiul european. Definiţia lui Chesterton, mai fluidă şi de un ordin mai general, priveşte *story*-ul pe care îl conţine *comicsul*, acea poveste elementară, structură narativă simplă şi absolută care a circulat din romanele cavalereşti în



GEORGE McMANUS



foiletoanele de cinci parale, în balade şi basme. Cînd criticii totali ai benzilor desenate definesc genul pe considerente exclusiv artistice şi raportîndu-se la experienţa artei culte, sau cînd unii sociologi apreciază nivelul de inteligenţă implicat de povestire, şi unii şi alţii par să nu înţeleagă caracterul cel mai imediat, mai simplu, şi, în acelaşi timp, foarte profund pe care îl presupune, îl apără şi-l comunică banda desenată. Acest caracter ar putea fi, exprimat în cuvinte puţine, nevoia profund umană de a trăi poetic. Novalis recunoscuse acest adevăr cînd scrisese că: *tot ce e poetic trebuie să aibă înfăţişare de basm.*

Dar iată cuvintele lui Chesterton:

« *Aspiraţia oamenilor simpli către o lume ideală, unde se mişcă personaje de vis, este mult mai profundă, mai străveche şi mai importantă decît toate regulile artei . . . Literatura şi ficţiunea sînt două noţiuni distincte, separate. Literatura este un lux, ficţiunea o necesitate. O operă de artă nu poate fi niciodată prea scurtă: concentrarea este cel mai important merit al ei. O poveste nu poate fi niciodată prea lungă: regreţi cînd ajungi la sfîrşitul ei, aşa cum regreţi că ai ajuns la ultimul ban sau la ultimul fum de ţigară . . . Omul simplu va fi întotdeauna un sentimental, căci un om sentimental este preocupat în primul rînd să-şi trăiască sentimentele şi nu să le dea un nou mod de expresie. Publicaţiile populare n-au în ele nimic rău. Ele exprimă locurile comune, eroice şi însîngerate pe care s-a edificat civilizaţia. Şi în pofida tuturor cărţilor proaste, umanitatea nu s-a îndoit şi nu se va îndoi niciodată că fidelitatea e nobilă, curajul e splendid, femeile în pericol trebuie salvate şi inamicii învinşi cruţaţi* ».

Un al doilea paradox l-a constituit relaţia destul de bizară care a existat de la început între banda desenată şi gazetă. La prima vedere legătura ar fi trebuit a fi cea a unei indestructibile alianţe, căci fără ziar *comicsul* nu ar fi putut avea nici o biografie atît de spectaculoasă aşa cum ne apare astăzi şi nici propriul său caracter nu s-ar fi putut defini cu atîta siguranţă. Desigur ar fi putut avea un alt instrument care

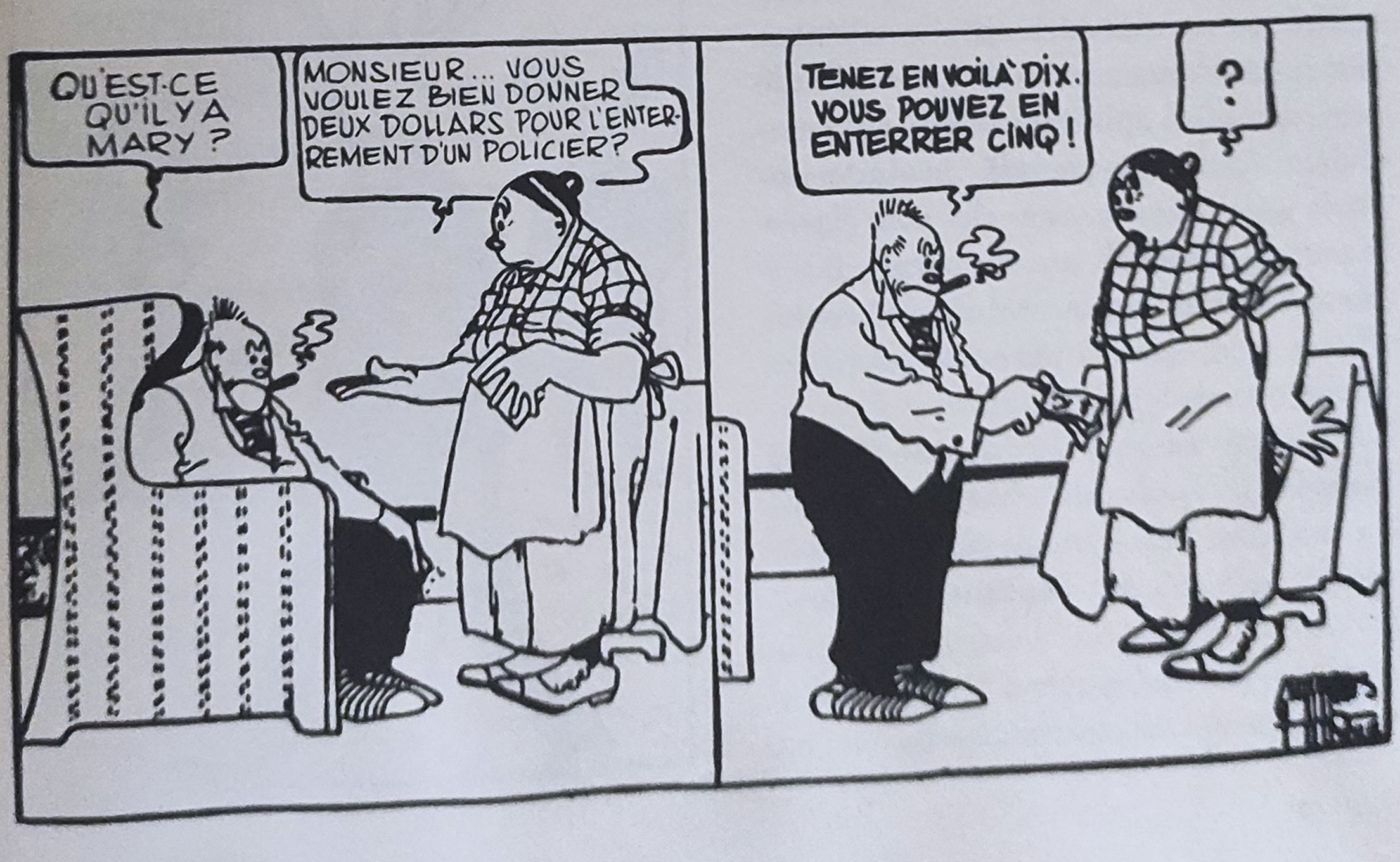
să-i faciliteze existența — format carte, album sau revistă, variante, dealtminteri, folosite — ar fi putut deci apărea altfel, dar el însuși ar fi fost altfel, mai puțin vital cred și, sigur, mai puțin eficace. Banda desenată avea nevoie de ziar în primul rînd pentru necesitatea de a fi consumat fragment cu fragment, bucată cu bucată, de a trăi ritmic, de a alterna apariția cu o perioadă de așteptare, de a se insera în timpul care curge și de a-i opri trecerea prin cîteva momente de uitare. Am spus *de uitare*, dar cred că este vorba, de fapt, de scufundarea într-un alt timp, pe care l-am putea numi etern căci aparține visului fixat în cîteva clipe unice.

Dar banda desenată mai avea nevoie de ziar și pentru un motiv mai puțin vizibil, mai dificil de sesizat în ansamblul conexiunilor de tot felul care păreau să unească cele două structuri: structura-cadru, ziarul, și structura-incorporată, *comicsul*. Și este mai dificil de relevat căci în locul concordanței care ar fi trebuit să se instaureze și să continue în biografia lor comună, o rivalitate

GEORGE McMANUS — Bringing Up Father (ediția franceză)

obscură, implicită, subterană dar nu mai puțin totală pare să fi constituit însuși punctul de plecare al colaborării lor.

Comicsul avea nevoie de ziar — și pentru apariția acestuia sigură și ritmică, dar și pentru întreg cortegiul său de informații privind desfășurarea vieții sociale, cu datele economice și politice, cu accidentele și succesele creșterii, cu măruntele sau spectaculoasele evenimente care marchează viața comună în devenire — pentru a-și putea ridica pilonii de susținere ai lumii sale de ficțiune. Se putea astfel restabili echilibrul compromis, de o exacerbată mișcare într-un singur domeniu al realului. Echilibru am spus, dar un echilibru ciudat. Mi se pare uneori că părțile nu sînt egale și că infuzia de miraculos pe care o aducea banda desenată era mai necesară și mai eficace decît mesajele atomizate ale vieții diurne din restul gazetei. Uneori, poate deseori, *comicsul* devenea o operație de comando pe un teritoriu străin, care trebuia deocamdată minat pentru a fi cucerit integral mai tîrziu. Banda desenată strecura ast-



genţa intolerantă a benzii lui George Herriman ?), Conrad Aiken — care a mărturisit melancolic cîndva: « şi astăzi mă descopăr visînd la *comicsuri* ca făcînd parte din ţesătura lor » —, Charlie Chaplin ca şi John Steinbeck care îl desemnase pe Al. Capp, realizatorul benzii L'il Abner, drept cel mai bun autor satiric după Lawrence Sterne — au fost printre cei dintîi care au înţeles cel mai bine şi au iubit măreţia necunoscută şi modestă a benzii desenate.

În cele din urmă şi arta cultă a început nu numai să-i recunoască existenţa dar şi să-i adopte unele procedee, stilul, modul său inegalabil de a dilata şi purifica realitatea, combinînd-o cu ficţiunea. Fenomenul Pop care acţionează în alt spaţiu artistic a recunoscut în ultimii ani, în universul *comicsului*, o capacitate fascinatorie căreia nu i s-a putut sustrage. Îi preia, uneori, personajele şi le tratează în stilul său pictural agresiv. Mel Ramos de pildă şi-a dedicat un mare ciclu de lucrări vestitului trio al lui Bob Kane, Batman, Robin şi nocturnul Joker, fixîndu-i pe pînză, ca pe un afiş, în atitudini caracteristice. Andy Warhol a devenit portretistul altor eroi, Dick Tracy, Nancy sau Popeye. Alteori, el concepe o pictură abstractă desfăşurată în cadre succesive, asemeni benzii desenate deşi aluziile figurative lipsesc. În aceste lucrări el urmăreşte captarea timpului cu continua sa fluctuanţă, încorporîndu-l aşadar şi evocîndu-l prin sugestii abia perceptibile, de respiraţie vagă a culorii, şi nedefinite modificări ale atmosferei. Efectul e straniu, de lunecare înceată dar ireversibilă în spatele aparenţei, înăuntru — dislocare lentă care apropie realitatea de un dezastru posibil.

Roy Lichtenstein realizează o pictură narativă afirmată orgolios. Elementele care compun imaginea sînt cele tradiţionale ale *comicsului* dar preluate din surse diverse, îndepărtate. Venind din naraţiuni dispersate ar fi fost natural ca elementele să nu conlucreze unele cu altele, să-şi mărturisească dacă nu ostilitatea cel puţin indiferenţa şi singurătatea. Şi, totuşi, o inexplicabilă

fuziune se petrece pe pînză şi fragmentele stabilesc noi mijloace de comunicare, se apropie, se recunosc, se recompun. Vechiul mesaj al fiecăruia de a face parte dintr-o întîmplare anumită şi de a avea o identitate proprie a dispărut. Primesc

acum un alt rol în noul lor spaţiu şi această misiune de ultimă oră le e de ajuns. Povestirea a fost uitată, a rămas doar momentul culminant, de şocant interes dramatic al prezentului, tensiunea pură, alegoria inexplicabilă a benzii desenate, poate chiar a existenţei. Fiecare element îşi afirmă cu mîndrie dacă nu cumva cu intoleranţă materialitatea sa insuportabilă, configurînd un univers ciudat în care obiectele sînt prezenţe misterioase şi active. Sînt, poate, asemeni lucrurilor aruncate pe un ţărm pustiu, care ar putea fi, acum, pînza pictorului — ţărmul pustiu fiind, totuşi, un liman — în urma unui naufragiu apropiat. Hazardul a prezidat salvarea lor, dar oricît de compozită şi bizară ar fi adunarea acestor obiecte, fiecare aparţinînd unei alte serii, toate exprimă o lume, aceeaşi lume, îşi revendică un trecut comun şi sînt solidare în faţa necunoscutului.

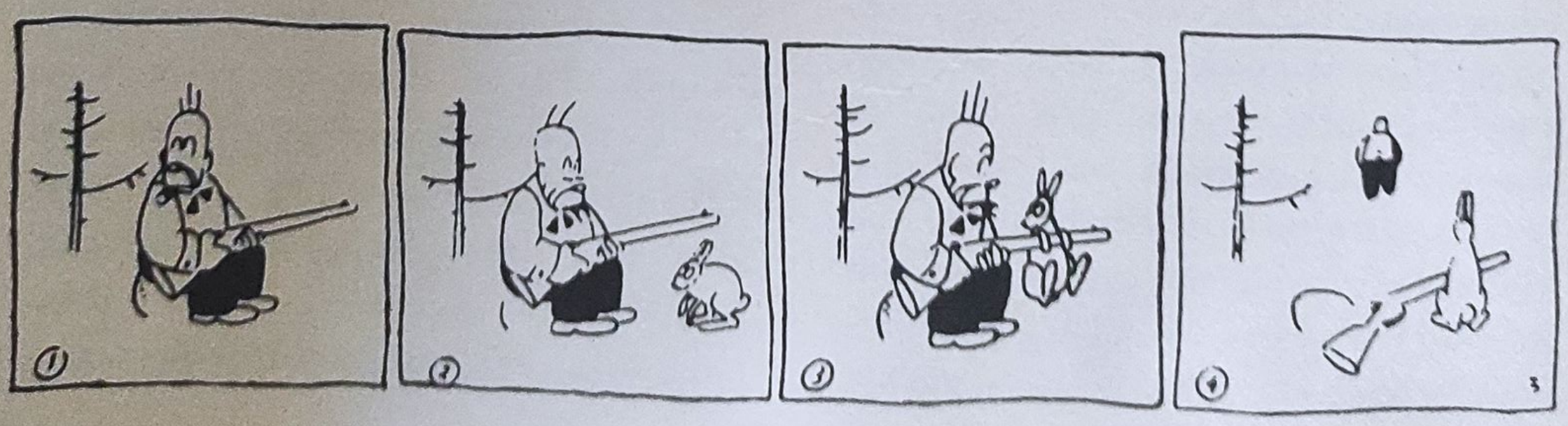
Nici Europa nu a rămas opacă la mirajul benzilor desenate: «în filmele mele, a recunoscut Fellini, am încercat să regăsesc culoarea şi verva lui Flash Gordon şi a lumii sale. . .». Dealtminteri el a lucrat ca scenarist la unele *fumetti* italiene iar *Giulietta degli Spiriti*, ca şi *Satyricon*-ul său se inspiră din tehnica şi spiritul *comicsului*. Prima parte a *Clovnilor* este un omagiu adus micului Nemo de Winsor McCay. Dino Buzzati a compus în stil grav o *Poema a fumetti*, iar Italo Calvino în nuvela sa *Originea păsărilor* îşi imaginează începutul vieţii în noaptea primordială cînd cuvintele nu existau deoarece nu ar fi avut ce denumi. El îşi compune povestirea dintr-o serie de cadre sfătuindu-şi lectorul să şi le imagineze ca şi cum ar fi fost desenate, potrivit tehnicii narative a *comicsului*. Alain Resnais şi-a recunoscut, într-un film

OSCAR JACOBSON — Adamson

sau altul pe care le-a realizat, sursele conștiente sau spontane de inspirație în arta lui Chester Gould, Phil Davis și Milton Caniff, în amintirea lui Dick Tracy și Mandrake Magicianul.

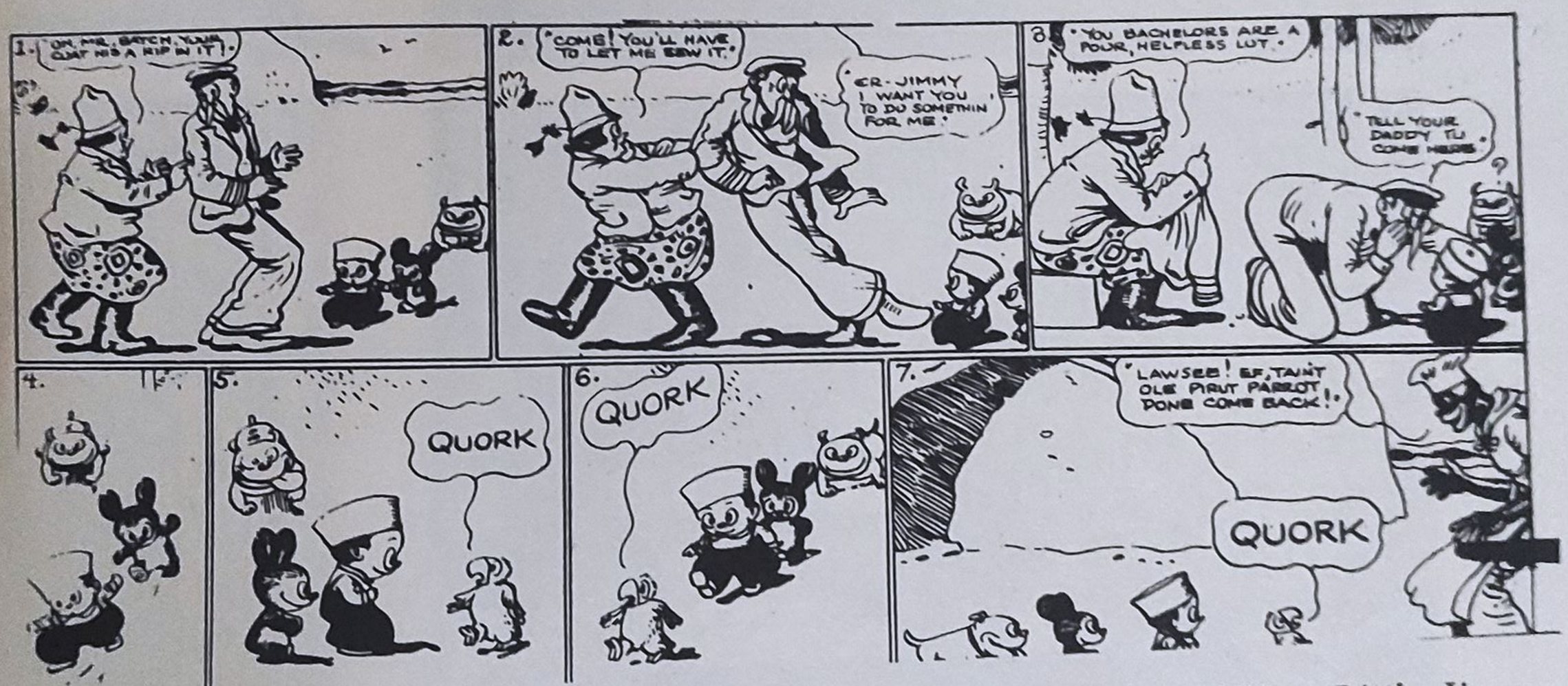
Realizatorii *comicsului*, chiar dacă se angajaseră în edificarea unui mare divertisment popular, nu erau mai puțini artiști. Conștiente sau nu, vocația, pregătirea profesională ca și cultura lor plastică reflectau marile școli artistice ale epocii, stilul unei decade sau alta, performanțele și inovațiile în materie de culoare, de tratare a unei teme, de montaj modern, de ritm, dar fără a deveni vreodată secundanți lipsiți de inspirație sau personalitate. Introduceau în lumea visului colectiv — ai căror gardieni urmau să devină foarte curînd — multe din amintirile și experiențele lor personale sau ale epocii dar turnînd destul din propria lor nebunie pentru ca influențele, ecourile și imaginile aduse din afară să fie absorbite cu desăvîrșire.

Și astfel cu banda desenată s-a întîmplat acest eveniment destul de rar întîlnit în lumea artelor. De



obicei personalităţile fundamentale prin care o artă înfruntă timpul şi-i exprimă în starea cea mai pură virtuţile, apar ceva mai tîrziu, după ce o primă fază de dibuiri şi şovăieli este depăşită. *Comicsul* a apărut, practic, din prima clipă cu un virtuoz care nu va mai putea fi egalat: Winsor McCay, creatorul micului Nemo. Aventurile sale petrecute în o puritate neatinsă pînă astăzi, a creat una din cele mai originale şi fascinante lumi zămislite de un artist în veacul nostru.

Lui Winsor McCay urma să i se alăture, la mici intervale de timp, George Herriman, Burne Hogarth şi Alex. Raymond ca figuri de prim plan ale scurtei istorii a *comicsului*. Dar poate că e mai util



JIMMY SWINNERTON — Little Jimmy

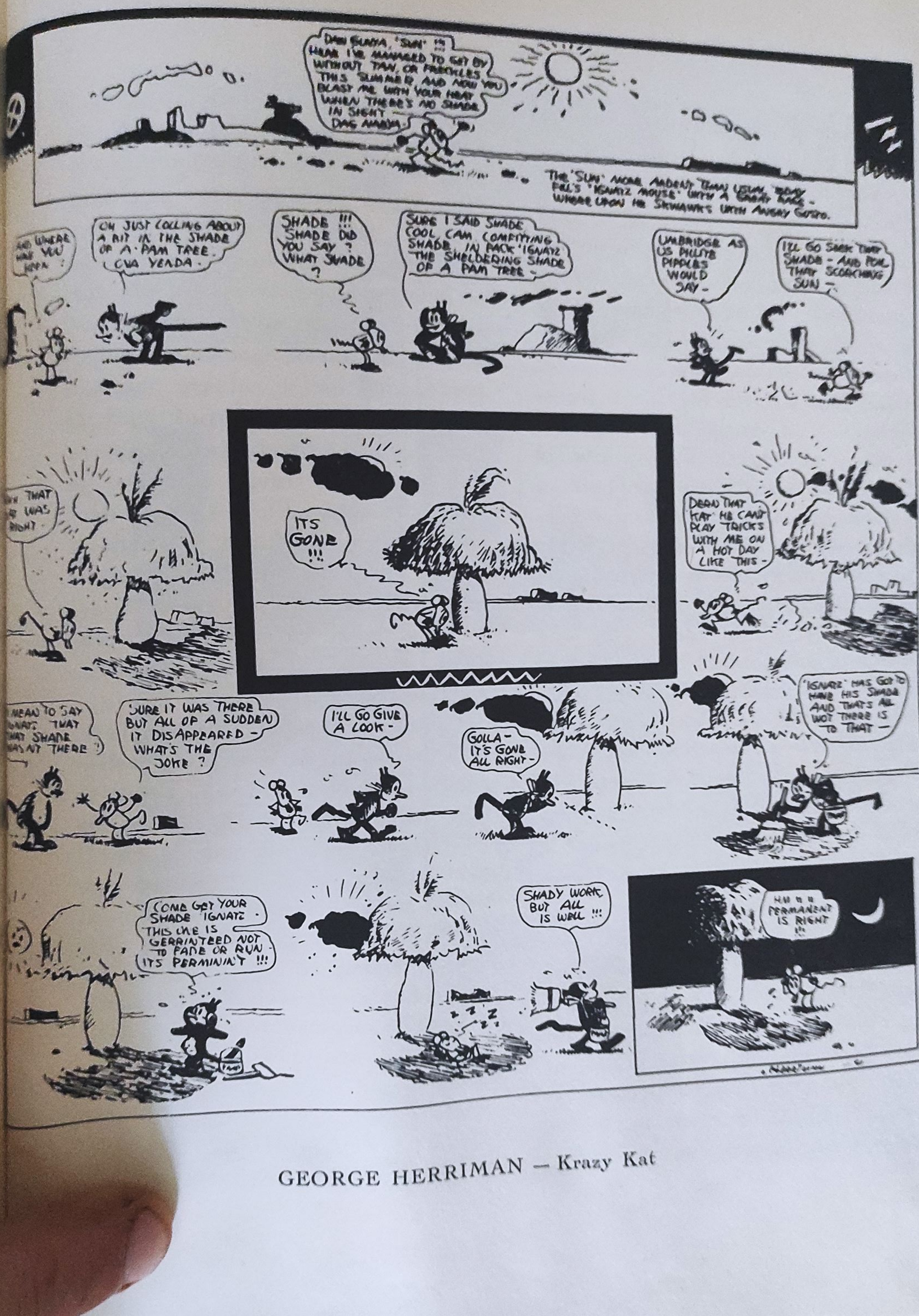
Slumberland, Ţara Visului, sînt nişte poeme suprarealiste, coborînd pînă în stratul cel mai intim al spiritului, acolo unde se nasc, se colectează şi se păstrează himerele, nostalgiile, şi spaimele întregii existenţe. Delirul său vizual, dealtfel stăpînit de un meşteşug de o rară eleganţă şi să cunoaştem personajele memorabile ale benzilor desenate, chipurile celor care au refuzat să moară şi care au părăsit demult paginile îngălbenite ale ziarelor vremii pentru a se aşeza definitiv în amintire. Eroii, aşadar.

SLUM
LITTLE EMO
SEE, NOT LIGHT, COME ON! HURRY UP!
YES, THERE'S THE DOOR TO THIS BE, JUDDLE PLACE YOUR
OO, HE UMBLE GUCK!
I SO GLAD WE ARE GO ING TO GET OUT OF HERE
TOLD YOU I'D FIND THE WAY OUT, DO NOT EH?
THING LOOKED SO SIDE WISE LIKE!
WINSOR McCAY

Primii eroi ai acestei lumi imaginare, asemănătoare și diferită de lumea reală, au fost ca în atîtea alte ocazii similare, copiii: *The Yellow Kid*, micul Nemo ca și personajele lui Rudolph Dirks, Hans și Fritz — care au continuat pe solul american aventurile verilor lor europeni Max și Moritz ale aceluiași strămoș venerat, Wilhelm Busch. Banda desenată care îi conține s-a păstrat ca un capitol festiv al istoriei *comicsului* « The Katzenjammer Kids ». Și apoi ceilalți: Charlie Brown și Lucy din *Peanuts* de Charles M. Schultz, Perry Winkle imaginat de M.M. Branner, Little Jimmy al lui Jimmy Swinnerton ca și Buster Brown, fratele *Piciului Galben* — căci amîndoi au același tată, R.F. Outcault . . . și lista ar putea, desigur, continua, plictisitoare și inutilă ca orice enumerare rece, pe multe pagini.

Justificarea micului erou e simplă. Copilul este, în același timp, real și am putea spune, imaginar. El amestecă lumile, sărind de la una la alta după inițiative și îngăduințe care-i sînt proprii, răspunzînd unor apeluri pe care nimeni altul nu le recepteazâ. El nu numai că poate trăi suveran în lumi paralele dar le și combină, le încearcă rezistența în diferite scheme de asociere, la care renunță, dealtfel, imediat, pentru a se preocupa de o nouă variantă, cu soluții și filtre noi. Spectacolul pe care ni-l propuneau acești veseli eroi nu era de simplu divertisment: imaginea amuzantă a peripeției lor, privită în transparență, releva foaia de temperatură a unei vîrste critice a civilizației și încerca să dinamizeze, să învioreze organismul social fascinat excesiv de valorile pragmatice ale existenței cu infuzia de mișcare, turbulență, generozitate și lirism al unui ideal poetic care le aparține și pe care-l împart, uneori, cu artiștii.

Din acest punct de vedere, aventurile micului Nemo au un rol, o viziune și o semnificație aparte. Privite astăzi ne dăm seama cît de unitare sînt peripețiile micului erou, cît de egal proporționate, supuse unor rigori comune de construcție, înfine cu o disciplină interioară unică ce evocă perspectiva clasică a artei. Este o temă cu variațiuni, o *Ars fugit*, un canon reluat mereu. Și arta lui Winsor McCay ne evocă la fel de bine arhitectura ca și muzica. Am spus că există la creatorul micului Nemo o perspectivă clasică, ceea ce e, desigur, adevărat, dar foarte curînd vom fi surprinși cînd îl vom surprinde pe McCay mișcîndu-se cu toată libertatea în acest sistem de reguli acceptate de bunăvoie, care-i



GEORGE HERRIMAN — Krazy Kat

delimitau domeniul, altfel fluid, al Țării Visului. Nu numai că era foarte modern în expresie, dar se și situa, singuratic, înaintea vremii sale.

S-ar putea spune — s-a și spus, dealtfel — că linia sa melodioasă, neostenită a fost importată de la stilul *art nouveau* care a exercitat o fascinație reală la începutul secolului. Dar Winsor McCay o transplantează din domeniul desenului de modă și al tehnicilor decorative în lumea de atîtea ori terifiantă a visului. Mișcarea continuă ca și aglomerarea minuțioasă de detalii în ametitoare ansambluri arhitectonice, constituie caracterele obligatorii ale fiecărui episod, în care-l vom afla mereu pe micul erou hăituit. Decorul nu este inventat de fantezia artistică eliberată de orice constrîngeri ale materiei care încearcă acum pe hîrtie soluțiile cele mai îndrăznețe. Nu e nici o variantă posibilă, anticipativă, a unei viziuni arhitectonice a viitorului, realizabilă cîndva. Decorul în care se mișcă micul Nemo este perfect real, artistul își începe voiajul în *Slumberland* cu instrumentele arhitectului proiectant, iar visul se integrează marii realități americane care-l conține și care cultivă pe toate planurile imaginea constructivistă colosală, performanța continuă, obsesia recordului.

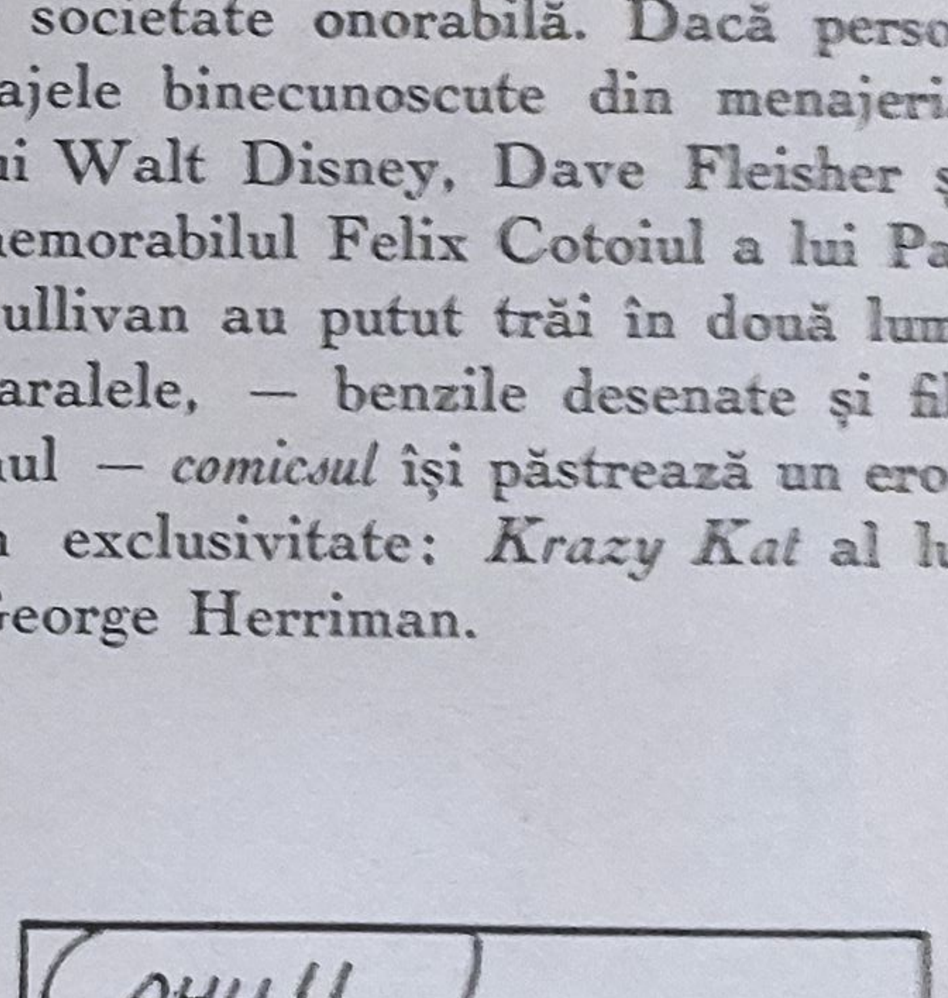
Orașul este, poate, adversarul obscur permanent al micului Nemo. Făpturile, întotdeauna supradimensionate, de oțel, marmoră și ciment, mașinile, angrenajele, străzile, ca și grădinile, fie în chip pasiv, fie activ se îndreaptă agresiv spre erou, tind să-l neutralizeze, să-l absoarbă, să-l rețină. Și numai momentele culminante, cînd nici o salvare nu-i mai este îngăduită în spațiul ostil al visului, încheie aventura cu căderea din pat a lui Nemo, regăsirea la adăpost acasă. El a scăpat, deocamdată, de presiunea invizibilă a cetății nocturne, dar o va regăsi mai tîrziu cînd va deveni el însuși adult și nu-și va mai aduce, probabil, aminte, de visele și avertismentele copilăriei.

Coșmarul începe cu bruschețe, fără momente de tranziție, justificări, introduceri în temă. Eroul se pomenește într-o cursă nebună pe un elefant, scos din pat de ciocul unui curcan uriaș, se plimbă pe bordul unui bastiment de război, îl aflăm în văzduh pe gîtul unui condor — în timp ce însoțitorul lui din multe nopți, clovnul Flip, execută numere de virtuozitate pe gîtul păsării planînd deasupra pămîntului —

e urmărit de oamenii primitivi ai pădurii ancestrale. În goană Nemo și Flip trec în zbor, deasupra orașului pentru a se pomeni pe acoperișul unui zgîrie-nori — de unde nici o coborîre nu-i posibilă, sau îi regăsim în locomotiva unui tren dezlănțuit care nu ascultă de comenzi. Patul lui Nemo începe să crească, capătă proporțiile unui animal a cărui creștere nu mai poate fi stăvilită, și care continuă să se înalțe, pînă atinge cerul. Trecătorilor le cresc coarne și totul devine posibil în cetatea orientală cu cupole, minarete și turle, *Slumberland*, în care Nemo va continua să revină, noapte de noapte.

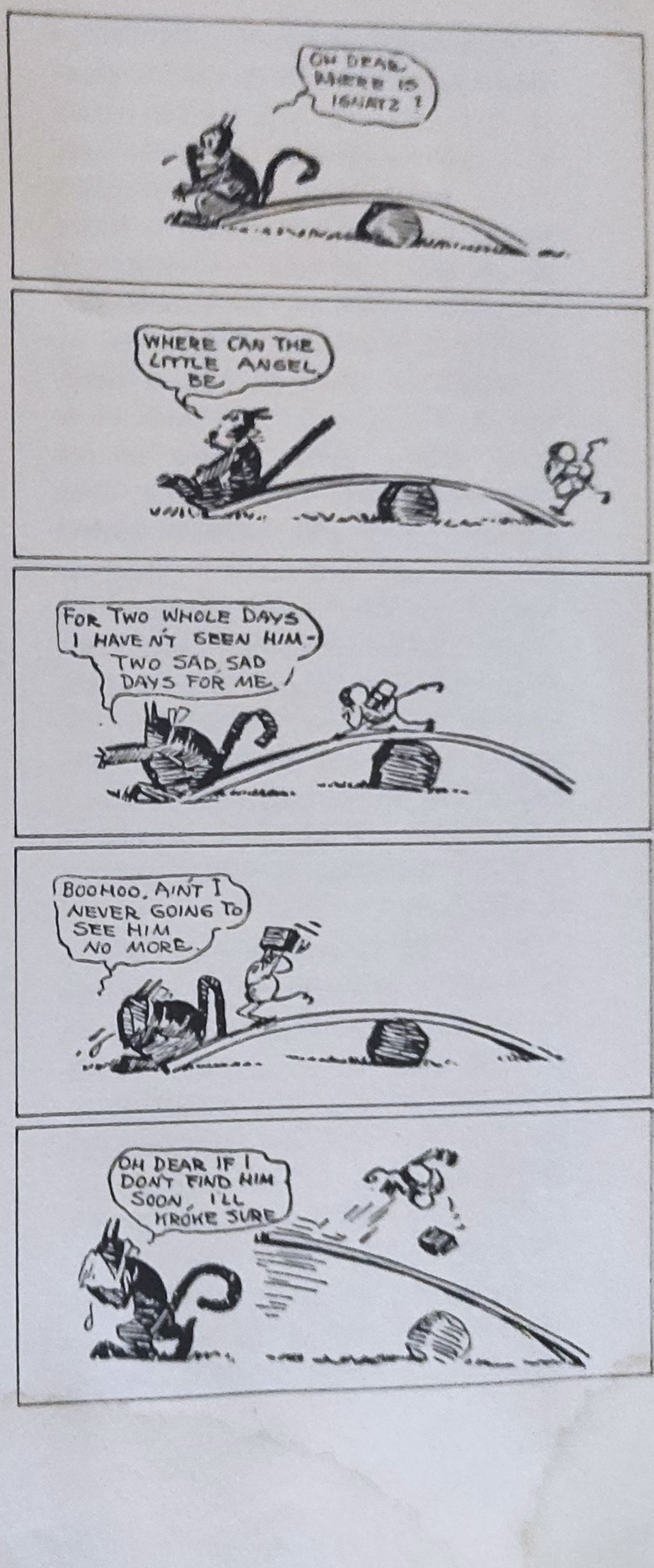
Totul se schimbă, devine posibil, realitatea fluidă permite, ba chiar impune metamorfozele cele mai uimitoare, bizare alunecări în absurd, aberații care ar putea deveni, mai ales prin continui aglomerări, terifiante . . . și cu toate astea spaima nu ajunge în nici un moment conducătoarea absolută a jocului, nu fixează definitiv visul în climatul ei glacial. Vertijul rezultat din fiecare popas în *Slumberland*, ispita de a trăi miraculos deschid nenumăratele ferestre unde vom vedea șerpuind luminile de taină ale aventurii care-i vor dărui întregii întîmplări gustul dulce-amar, dar prin aceasta cu atît mai tentant, al fructului oprit dintotdeauna. Micul Nemo a fost recunoscut ca văr — sau, poate, chiar frate — al neuitatei Alice explorînd lumea de dincolo de oglindă sau tărîmul minunilor. Istoria amindurora destăinuie cît de necesară vieții umane este regăsirea a ceea ce am uitat prea repede și de care doar arta își mai aduce aminte, cît de fundamental îi este realității visul.

Eroii animalieri alcătuiesc și ei o societate onorabilă. Dacă personajele binecunoscute din menajeria lui Walt Disney, Dave Fleisher și memorabilul Felix Cotoiul a lui Pat Sullivan au putut trăi în două lumi paralele, — benzile desenate și filmul — *comicsul* își păstrează un erou în exclusivitate: *Krazy Kat* al lui George Herriman.



Această operă bizară care continuă să uimească și, în egală măsură, să încînte, ar putea fi încă o mărturie că poeții au încetat în acest veac de a mai fi în exclusivitate slujitorii cuvîntului. Ei au evadat din spațiul pe care-l cultivaseră pînă atunci pentru a-și încerca norocul și pe alte domenii ale realității, și adevărul este că banda desenată s-a dovedit a fi o gazdă foarte receptivă pentru spiritul poetic. Dacă aventura lor a avut sau nu un rost și o influență profundă, ne dăm seama după felul cum arăta societatea vremii lor sau de mai tîrziu. Dar cel puțin nu au renunțat, și George Herriman, ca și atîția alții, au lăsat în urma lor o mărturie, și încă una fermecătoare, că aventura, cu sau fără urmări tangibile — a meritat, oricum, a fi dusă pînă la capăt.

Krazy Kat este povestea în care vom regăsi, invariabil, aceiași protagoniști: Șoarecele Ignatz, Dulăul Offissa Pup și, bineînțeles, Motanul Krazy Kat. E.E. Cummings a descris cel mai exact ronda în care sînt prinși cei trei eroi, relațiile care-i apropie și care-i despart, de fiecare dată: « Cîinele urăște șoarecele și divinizează pisica ; șoarecele disprețuiește pisica și urăște cîinele ; pisica nu urăște pe nimeni și iubește șoarecele ».



Ce straniu este umorul lui George Herriman — ca dealtfel orice viziune comică autentică — în text, în desen, în logica naraţiunii. Calităţile care se cer privitorului, dacă doreşte să fie admis în ţinutul Coconino locuit de cei trei eroi, sînt vivacitatea, o percepţie dinamică, explozivă, disponibilitatea poetică. Vizitatorii cu o psihologie lentă se opresc derutaţi după primul pas: povestea nu le oferă nici o şansă, logica temporală este foarte des abolită, apar hiatusuri, pete albe, sărituri, cadrul este schimbat fără motiv — sau din motive pe care nu le putem discerne... Şi totuşi accepţi toate aceste provocări menite să sacrifice ritmul de înţelegere obişnuit, în favoarea unuia mai dinamic, mai sincopat, mai apt să pătrundă în lumea miracolelor, mai apropiat de ceea ce ar putea însemna, de pildă, un ritm de jazz.

Pariul lui Herriman este de a fi încercat — şi reuşit — să asocieze două noţiuni contradictorii, care nu pot trăi decît în adversitate. Pe de o parte, ca orice altă bandă desenată, *Krazy Kat* se cere urmărită în desfăşurarea ei temporală, trecînd de la un cadru la altul, pentru a urmări, totuşi, naraţiunea, situaţia conflictuală a povestirii. Regula este — sau ar trebui să fie — aceeaşi care domină desfăşurarea spectacolului cinematografic sau execuţia unei piese muzicale.

În acelaşi timp Herriman solicită din partea privitorului participarea unui organ suplimentar de percepţie şi anume o percepţie globală, ca în cazul picturii. Pe de o parte de a urmări fazele succesive ale aventurii, pe de altă parte de a avea viziunea lor generală, dispoziţia în pagină, ritmul grafic, alternarea zonelor de alb şi negru, centrii de stabilitate, precum şi elementele de surpriză care trebuie să învioreze şi să configureze, de fiecare dată, într-un chip nou, uimitor, imaginea de sinteză a episodului.

Faptul că *Krazy Kat* a avut atîţi fideli admiratori este, poate, faptul cel mai de neînţeles. Prin obstacolele pe care le-a ridicat în faţa publicului, ar fi trebuit să rămînă privilegiul unei echipe restrînse de iniţiaţi. Cucerirea atîtor cercuri de admiratori pretutindeni ar fi, poate, un semn că vremea noastră dispune de o disponibilitate mai amplă pentru poezie, ca şi pentru inteligenţă pur şi simplu, decît am fi tentaţi să

credem dacă am judeca-o după atîtea alte gesturi şi preferinţe.

Cu Burne Hogarth banda desenată îşi descoperă o vocaţie eroică fundamentală, aşa cum arta secolului XX are revelarea unei mari personalităţi. Desigur Burne Hogarth nu este nici primul şi nici singurul, dar este cel care reprezintă în chipul cel mai fascinant întreaga echipă de *cartoon*-işti care vor transforma banda desenată în acel ultim refugiu în care eroii au mai putut supravieţui. Eroul etern de tipul Tarzan este redus la acea schemă liniară, simplă pe care o posedă certitudinile fundamentale, rămîne fidel propriei sale structuri, caracterului şi idealului său. Şi astfel personajul revine, datorită *comicsului*, în lumea modernă, atît de presant raţionalistă. Datorită lui, întreg spaţiul benzii desenate este eroic, personajul central devine generator de gesturi exemplare, memorabile. Lumea se desparte spontan în taberele dintotdeauna adverse, cei buni şi cei răi, uşor de identificat de la distanţă şi în care nici o transformare, nici o capcană, nici un travesti ulterior nu le pot altera substanţa. Nu numai binele dar chiar şi răul devine acum un element de siguranţă morală, de certitudine elementară, căci nici un partener nu-şi ascunde jocul şi fiecare îşi dezvăluie cu francheţe intenţiile. Sînt toţi în arena benzii desenate: Tarzan Seniorul Junglei şi Prince Valiant — care ne va aduce aminte de baletul superb al Cavalerilor Mesei Rotunde — Flash Gordon, cu aventurile sale în spaţiile miraculosului redescoperit, Terry şi piraţii, cow-boy-ul Bronc Peller, Cisco Kid şi Jerry Spring ca şi exploratorii imposibilului de mai tîrziu Buck Rogers, Mandrake Magicianul, Spiderman, Spectrul, Batman şi cei veniţi în urma lor.

Şi, totuşi, în această competiţie uimitoare a fanteziei libere şi a virtuozităţii profesionale tulburătoare, de ce ne reîntoarcem mereu la ciclul Tarzan cu melancolie neînţeleasă? Greu de definit, cel puţin în ce mă priveşte. Ar putea fi, poate revelarea corpului omenesc, în splendida sa nuditate evoluînd firesc într-o natură exuberantă din care noi ne-am exclus demult. Corpul omenesc am zis, deşi la Burne Hogarth este vorba de voluptatea descoperirii tuturor corpurilor vii pe care ni le oferă povestea marii naturi: Tarzan, negrii Waziri care-l

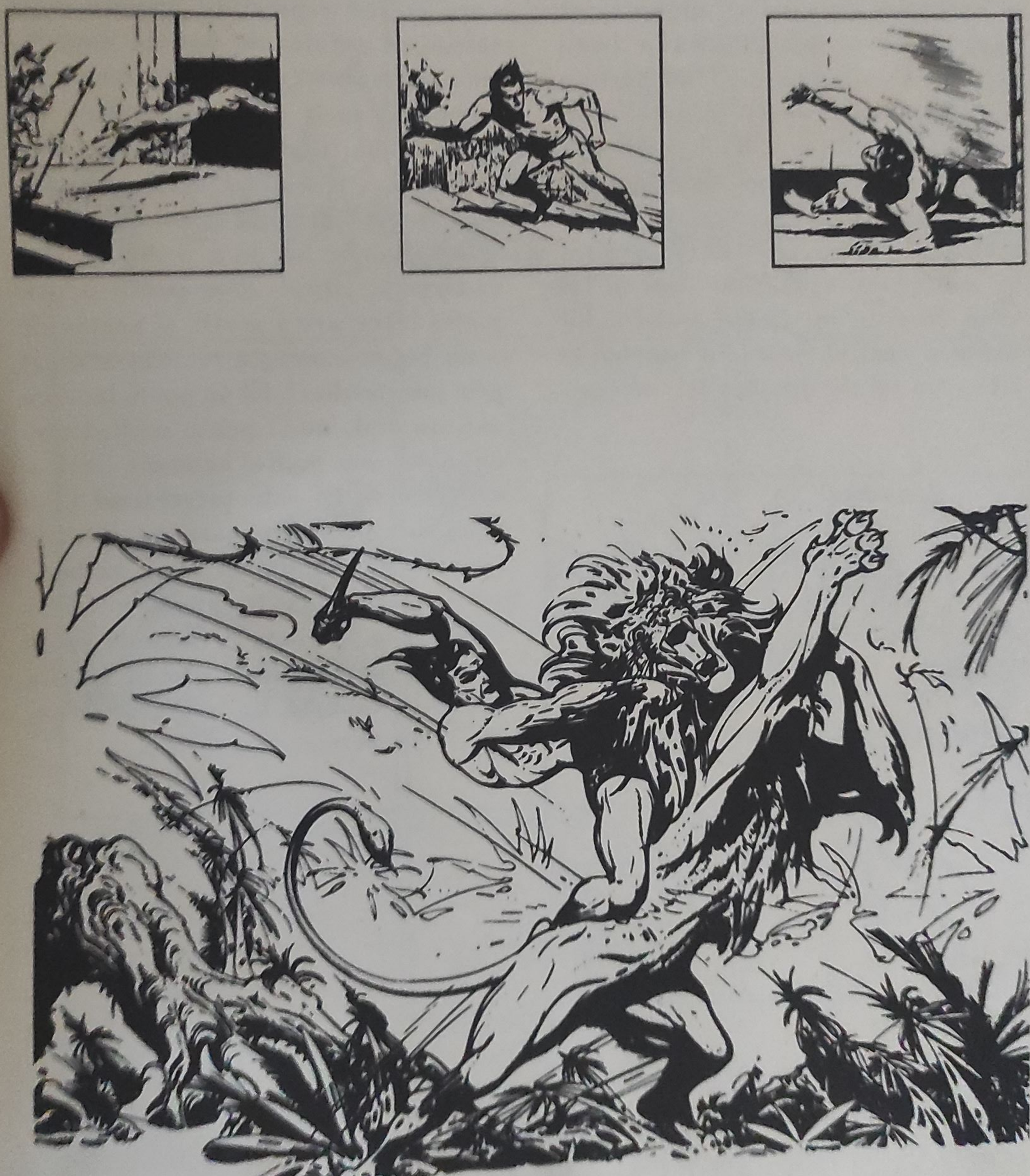
BURNE HOGARTH — Tarzan

vor însoţi spre Opal, marile antropoide cu care a crescut, personajele fantastice care vor ridica în faţa eroului ispite şi capcane de tot felul, pentru a-l corupe sau a-l anula definitiv. E, desigur, şi revelarea lumii fizice, a Paradisului pierdut, nostalgia Pădurii iniţiale, executată cu o minuţie aproape documentară. Este o poematică a preciziei, a liniei sigure, esenţiale, diurne, care refuză ispitele obscurului nocturn, a lirismului umbrelor, vraja difuzului. La Burne Hogarth desenul e scalpel, de o aceeaşi fermitate ca şi ilustraţiile vechilor manuale de anatomie de la începutul secolului, planşele din albumele de ştiinţele naturii sau gravurile din jurnalele de călătorie în ţările cu eflorescenţă ecuatorială.

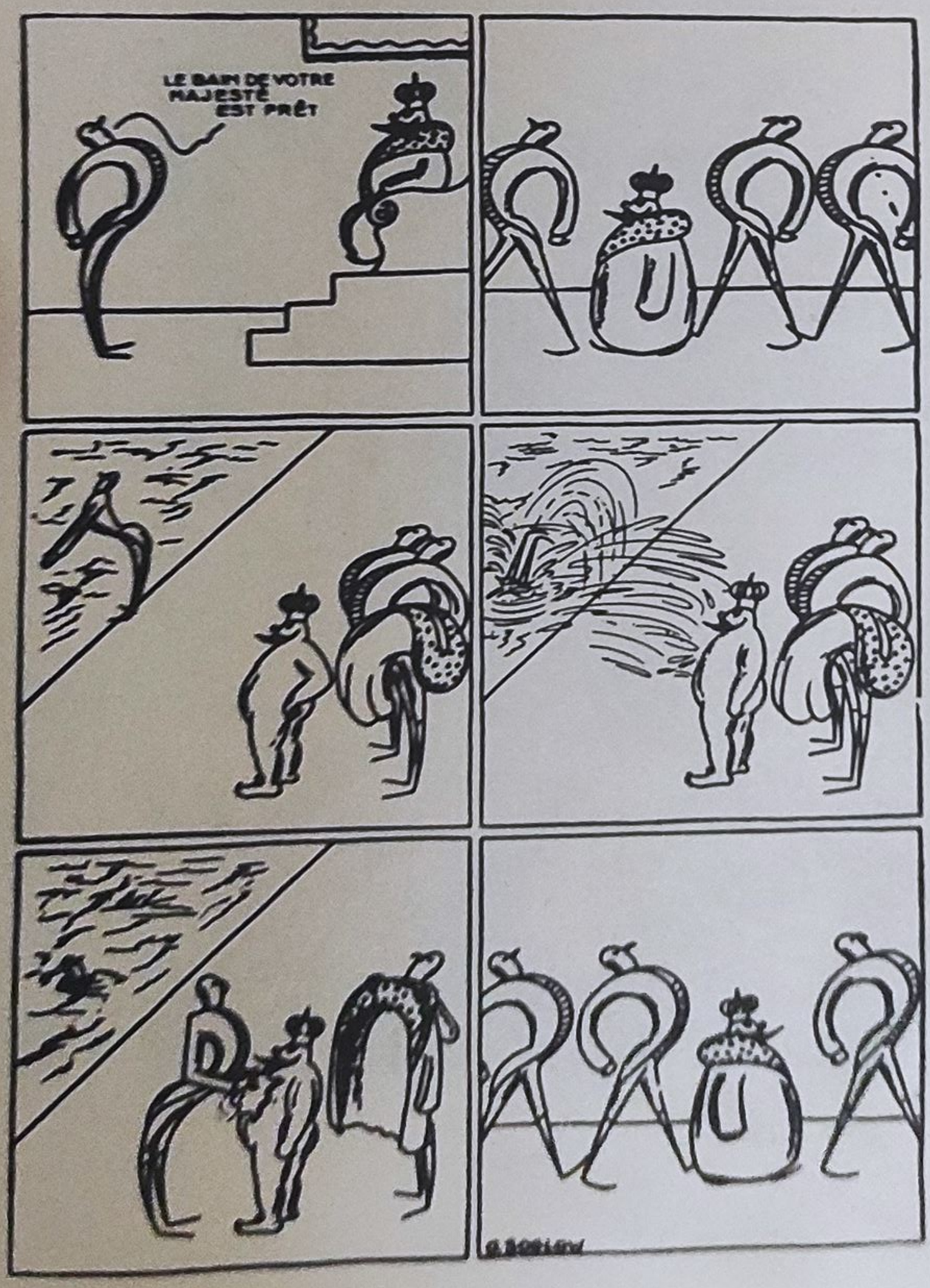
Regăsim în Tarzan certitudinile lumii concrete şi realitatea tactilă a naturii. Atît romanul lui E.R. Burroughs cît şi imaginea lui Burne Hogarth refac lumea după o imagine mai veche, cînd Pădurea, cu morala ei fundamentală, care se ataşa realei ei fascinaţii, mai avea destulă putere pentru a-şi păstra intactă influenţa asupra lectorului, pretutindeni şi oricînd acelaşi.

De fapt fiecare personaj aflat în centrul unei benzi desenate este,

NEXT WEEK= CHALLENGE
HOGARTH=
TARZAN SMILED THEN AS IF IN ANSWER TO BULAK'S WARNING, A SCORE OF MENACING APES ROSE FROM HIDING, AND MOVED TO SURROUND THE INTRUDERS.

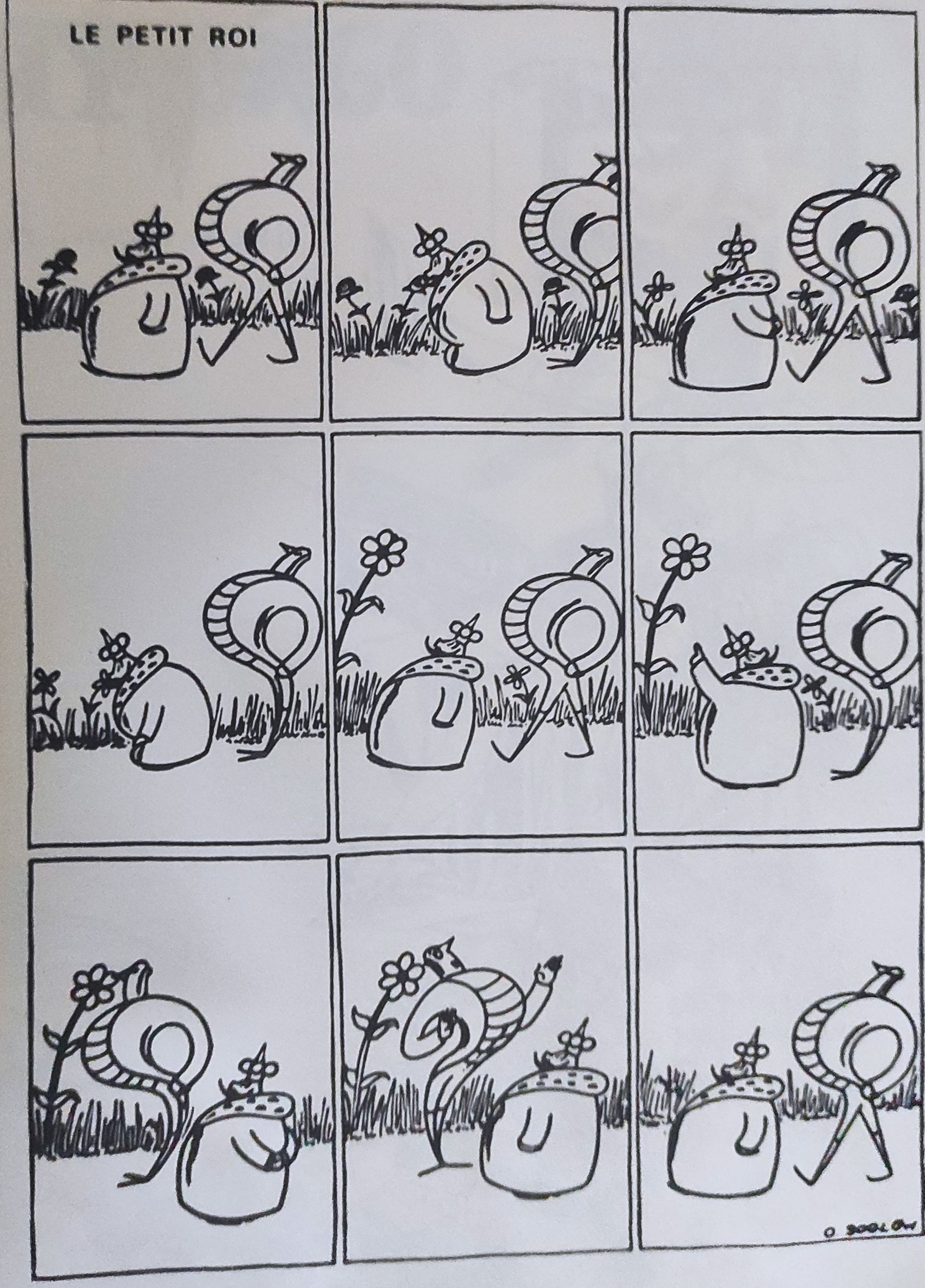


într-o măsură mai mare sau mai mică, un erou: împotriva fiecăruia se declanşează de fiecare dată adversitatea implacabilă şi nejustificată a lumii pe care va trebui s-o îndepărteze sau s-o învingă, pentru a putea dăinui mai departe. Chiar asemenea personaje ca *Adamson*, imaginat de Oscar Jacobson, un fel de model prematur pentru profesorul Nimbus de mai tîrziu, sau *Micul Rege* al lui Otto Soglow nu rămîn iremediabil fixaţi în spaţiul care le-a fost hărăzit — un fel de arenă, căci, oricum, ne evocă circul — şi în care nici o victorie nu le va fi îngăduită. Fiecare episod reprezintă cronica unei înfrîngeri totale, de natură comică, este adevărat, dar nu într-atît de compactă încît să nu dezvăluie, în unele clipe, tragismul situaţiei lor în existenţă. *Adamson* este destinat unei singurătăţi fundamentale şi toate încercările lui de a o depăşi sînt zadarnice. *Micul Rege* poate acuza o altă încercare a sorţii, şi anume de a nu putea cunoaşte realitatea decît prin intermediari. El nu poate încerca nici un gest, nu-şi poate realiza nici un elan, nu poate acumula nici o experienţă. El este prizonierul propriei sale puteri, şi paradoxul comic provine din faptul că nu e la baza scării sociale ci în vîrful ei. Dar melancolia şi chiar o notă de reală tristeţe vor fi amestecate în veselia generală cauzată de avatarurile celor două personaje solitare.



OTTO SOGLOW
The Little King (ediţia franceză)

LE PETIT ROI



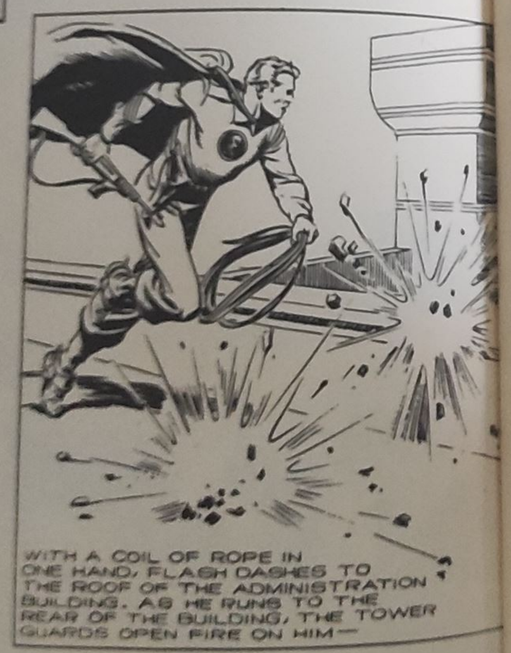
CHAPTER ONE

The TYRANT of MONGO

ALEX. RAYMOND — Flash Gordon

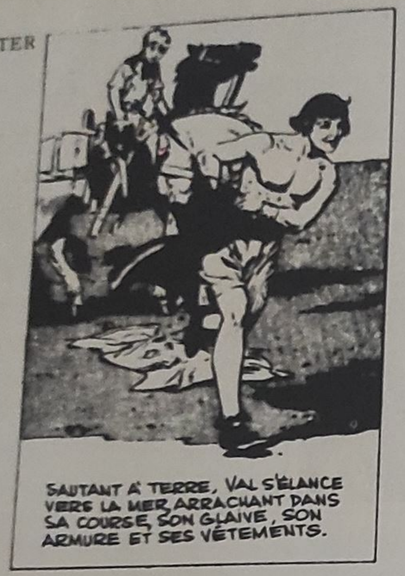
ALEX. RAYMOND – Flash Gordon

ALEX. RAYMOND
Flash Gordon (ediția franceză)



HAROLD FOSTER

PRICE VALIANT



DICK TRACY
Après la mort de Tan Ming et la fuite désespérée de Moon, maintenant, Dick Tracy est convaincu qu'il est bien sur la trace de « Stud » Brenken.
Imposible, Tracy. Tant qu'il restera en dehors de la limite... C'est contre la loi.
Pendant ce temps sur l'autre bateau...
Alors, mes amis ? Tout est arrangé ?
Tout à fait, patron !
Oui, chef, « Stud » !
Quatre heures plus tard.
Capitaine Shellhorn ! Je viens de me réveiller. J'ai vu un coup d'œil la petite lumière de Brenken a l'air de donner ralentoni
Ah ?
Virez de bord et braquez le projecteur dessus...
Bonne idée ! Hé ! En avant la !
Ils ont attaché un bambou canne à pêche à une bouée et ont fixé en haut une lumière !...
Ah ! ! Ils nous ont bien eus !...

T-R-Y
AND THE PIRATES
WELL, SING, I GUESS THAT WASHES ME OUT! THE BRASS HATS THINK I'M A LIAR!
I TRAILED A JAP BOMBER FULL OF DEAD MEN UNTIL IT RAN OUT OF GAS AND GLIDED INTO THE RIVER AND BANK... THEN I RAN OUT OF FUEL AND SMASHED A SALVABLE AIRPLANE...
BUT THE WORST PART OF IT IS THAT NOT ONE CHINESE AIRCRAFT OBSERVER SAW THE BOMBER FALL... THEY THINK I DREAMED UP THE GAG TO EXCUSE MY OWN CRASH... SEE — AND I WAS SO CLOSE TO THOSE WINGS...
MIST' TERRY WHERE ON MAP IS PLACE WHERE WENT BOMB BIRD SPLASH ?
IT WAS JUST ABOUT THERE I'D RECKON... NO WONDER NO SPOTTER SAW IT

CARL ANDERSON – Henry

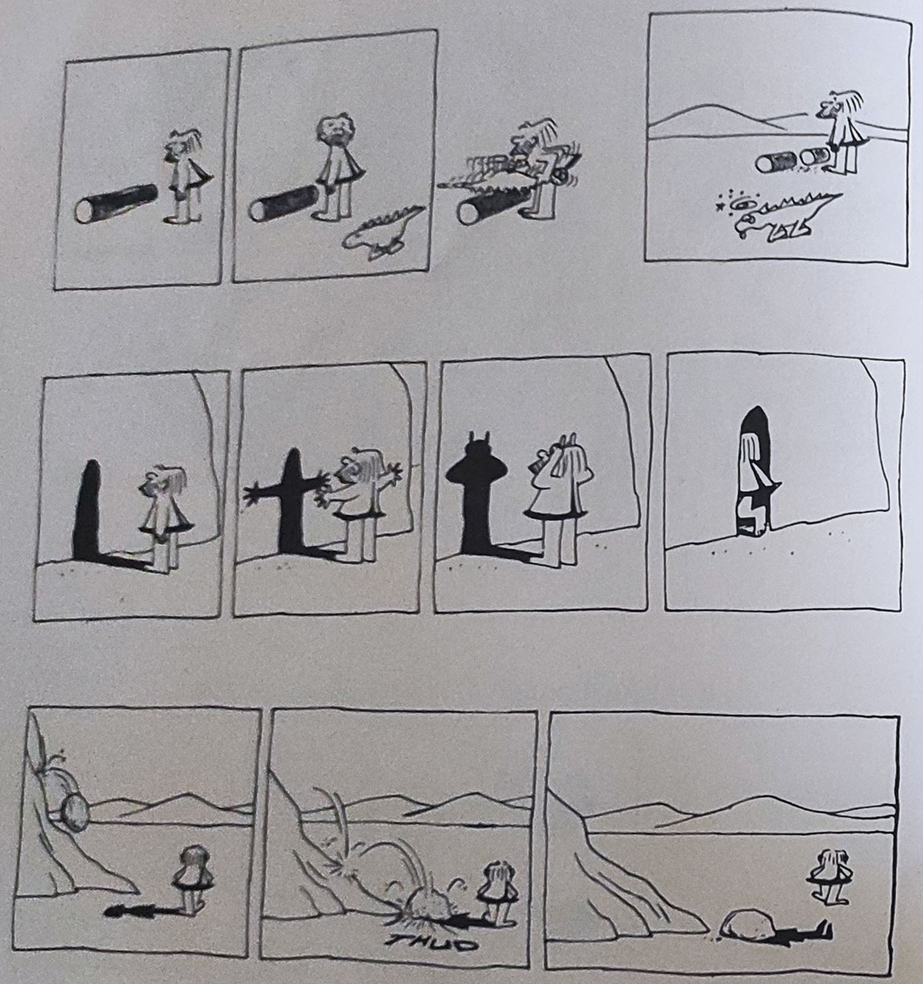
AL. CAPP – Li'l Abner ▶

CHARLES SCHULTZ – A Charlie Brown Christmas

Snoopy

V. T. HAMLIN – Alley Oop

RUBE GOLDBERG – Foolish Questions (N. 2719)



JOHNNY HART – B.C.

ULTIMII EROI, SUPRAOAMENII

Descoperim, în definitiv cu uimire, în benzile desenate ale ultimelor decenii, un nou tip de erou care este acum, ca și rivalul său, un supraom, ieșind astfel amîndoi din limitele și legile speței. Spiritul malign nu mai poate fi combătut cu armele clasice, de vreme ce își relevă, în acțiunea sa agresivă împotriva unei umanități vulnerabile, o natură fantastă, o substanță fluidă care-i permite să-și schimbe după voie travestiurile și incorporările.

Desigur, eroul nu-și sacrifică caracterul justițiar, generozitatea sa proverbială, și apariția lui semnifică speranța, refacerea echilibrului vital periclitat pînă în acea clipă. Negația absolută care tronase atotstăpînitoare mai înainte își vede amenințată supremația, iar fragilei făpturi umane care păruse iremediabil compromisă i se oferă o șansă nesperată. A zărit filfiind pelerina cea roșie a *Superman*-ului sau cea albă cu motive galbene a Căpitanului Marvel, capa albastră și capușon pe care o poartă Batman, în timp ce prietenul și asistentul său mai tînăr Robin apare într-o capă galbenă. Poate distinge în văzduh pelerina verde a Spectrului sau prezența insolită a lui Carter Hall *Omul zburător*. *The Hawkman* are două aripi care-i permit să zboare asemeni unei incredibile păsări în timpul misiunilor sale. Aripile alcătuiesc, de fapt, în timpul zborului o pelerină albastră vie care unește mitul lui Icar cu silueta arhanghelului justițiar într-o nouă imagine. Oricum, în orice ipostază l-am afla, în spațiul real sau fantastic, eroul trebuie să-și etaleze de la mari distanțe însemnele. Nici un dubiu nu trebuie să planeze asupra sa, trebuie recunoscut de departe.

Dar chiar și în această ultimă etapă, cînd miracolul este admis, supraeroul nu este, totuși, o făptură care să aparțină integral irealității. De fapt fiecare personaj dispune de o singură energie amplificată dincolo de legile speciei și numai astfel contravine ordinii fizice. Eroul nu abuzează de această capacitate miraculoasă de care dispune doar în momentele culminante ale agresiunii. Odată stăvilite forțele malefice și viața este redată legilor ei, eroul se cufundă în existența sa socială, uzuală, discretă și nu de puține ori ternă, decolorată. El poate fi ziarist, detectiv, savant, ofițer, gentilom sau fără vreo activitate cunoscută.

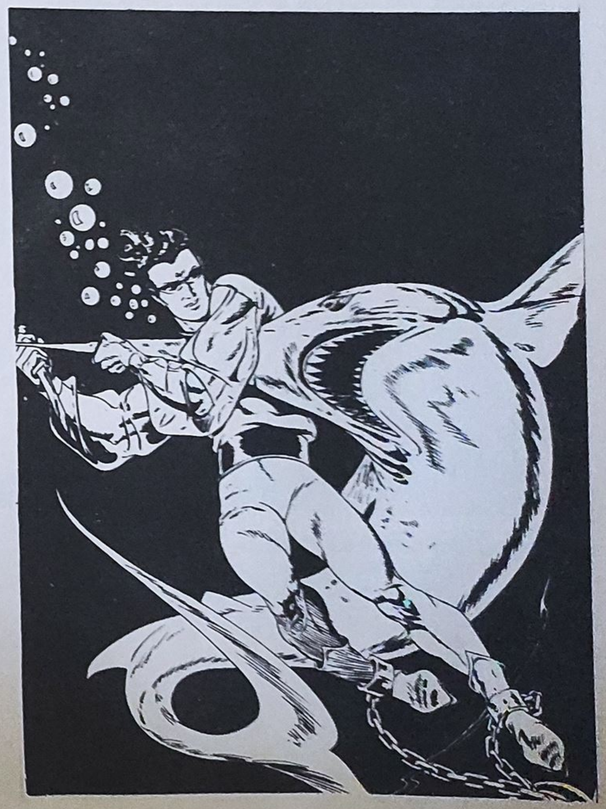
În clipa cînd *benzile desenate* sugerează natura galactică a răului, eroul trebuie adaptat la noile condiții și înzestrat cu puteri miraculoase pentru a putea riposta agresiunii.

MURPHY ANDERSON și GARDNER FOX — Spectrul

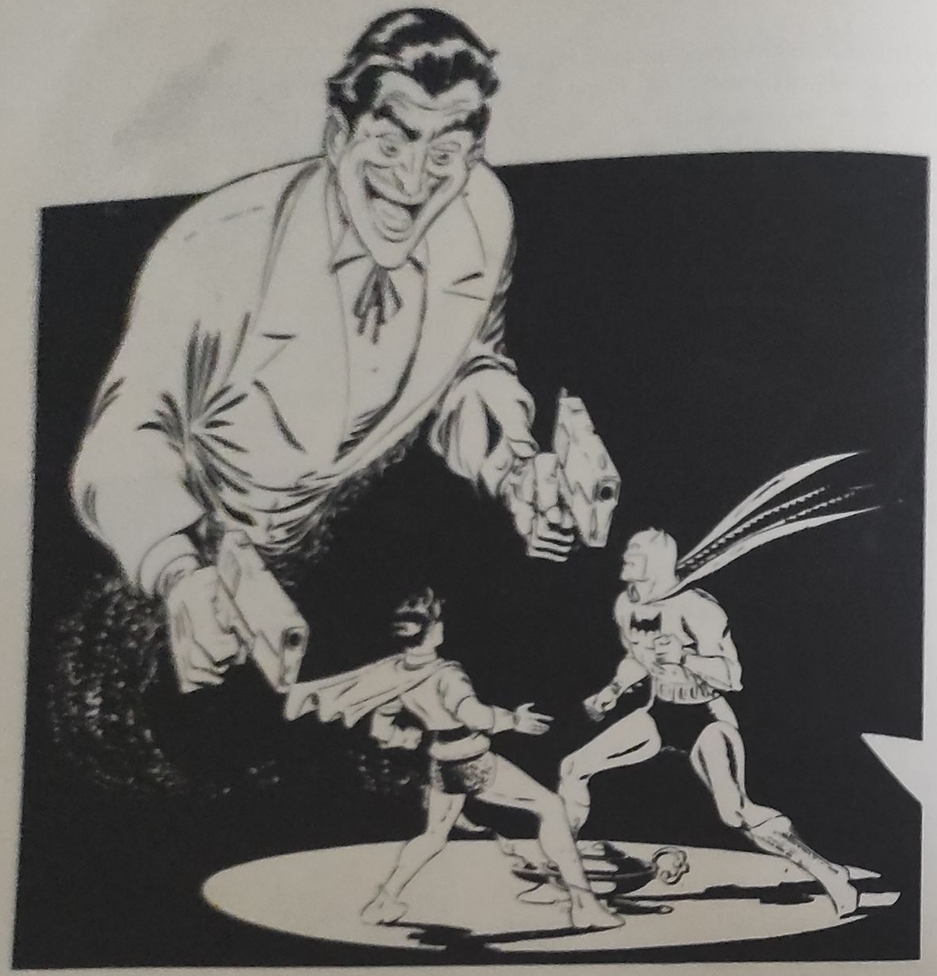
LEE FALK — The Flying Bandit

Personajul explorează naturile miraculoase ale viitorului ca *Flash Gordon*, care a inaugurat un tip de fantastic unic, inegalabil — unind fantezia dezlănțuită a lui Alex. Raymond cu elementele unei iconografii tradiționale, fizionomia ca și puritatea eroului, de pildă. Cu moartea prematură a lui Alex. Raymond secretul acestei structuri mirifice pare a fi iremediabil pierdut.

Cu opera lui Lee Falk (*Mandrake Magicianul* și *Fantoma*) și Stan Lee (*Silver Surfer, Fantastic Four, Spiderman*) se deschid alte ferestre spre inima imaginarului. *Mandrake* acționează hipnotic asupra rivalilor săi. *Spectrul*, detectivul dezincarnat fiind mort autentic este realmente invulnerabil, *Omul Păianjen* a căpătat un al șaselea simț și o mobilitate extraordinară. Cu cei Patru Fantastici însă viziunea miraculoasă devine absolută iar spiritul epopeii regăsit. Red Richard, omul elastic, poate să dea corpului său orice formă ar dori, căci este extensibil și maniabil la nesfîrșit. Sue, soția sa, poate deveni invizibilă, iar în momente de dificultate își înconjoară partenerii cu un cîmp de forță protector. Ben Grimm este un fel de Porthos fantastic, investit cu titanice puteri, dar personajul are conștiința deformării lui și visează — fără a putea reuși vreodată — reîntoarcerea la tiparul uman. În fine, Johnny Storm, supranumit *Torța umană* — are capacitatea de a zbura transformat într-un foc viu cu care-și arde adversarii. Eroul iese, evident, din cadrul imageriei populare și capătă implicații metafizice nebănuite.



LOU FINE — The Red Bee

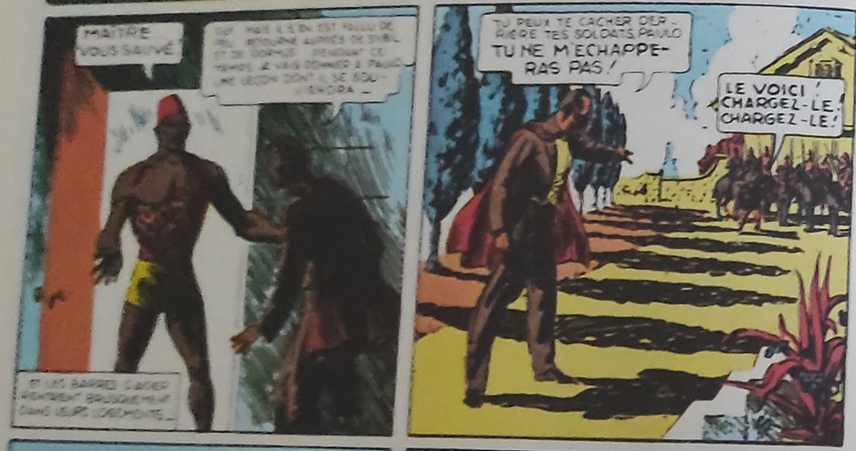


JERRY ROBINSON – Batman

JACK BINDER – Coperta revistei *Mary Marvel* ▶

MANDRAKE ROI DE LA MAGIE

PRISONNIER DANS LA CHAMBRE DES TORTURES DU PRINCE PAULO MANDRAKE ENVOIE SON DOUBLE PSYCHIQUE LOTHAR DU DANGER QUI LE GUETTE



SUPERMAN

by JEROME SIEGEL and JOE SHUSTER

LOU FINE — coperta unei reviste care publică benzi desenate

BANDA DESENATĂ DIVERTISMENT SAU ARTĂ?

În ultimă instanță banda desenată este o povestire, asemănătoare cu desenul animat și cu fotoromanul, dar deosebirile sînt încă și mai nete decît legăturile care le apropie. *Comicsul* și-a descoperit rînd pe rînd legile, elementele, caracterele, mijloacele de expresie prin care se definește și care-i aparțin absolut.

Pe spațiul increment al gazetei banda desenată aducea maximumul de mișcare posibilă, de turbulență, de energie dezlănțuită și elan vital. Personajele sînt regăsite întotdeauna implicate într-o acțiune care le solicită toate virtuțile și toate capacitățile, o mișcare de natură fizică. Evident eroii comunică semnificația atitudinii lor, opțiunile, atașamentele ca și rivalitățile lor nu numai prin gestul corporal dar și prin cuvînt. Aici va apărea unul din elementele specifice benzii desenate, care ne-a frapat întotdeauna, *balonul* care permite incorporarea cuvîntului în imagine. *Baloanele* sînt niște aerostați care plutesc liber în văzduh, umpluți cu cel mai pur gaz pe care și l-ar fi putut dori vreodată un navigator celest, respirația umană și, uneori, aerul gîndului, eterul amintirii. Cuvintele sînt desenate în văzduh, evoluînd ca niște șerpi aerieni pe un

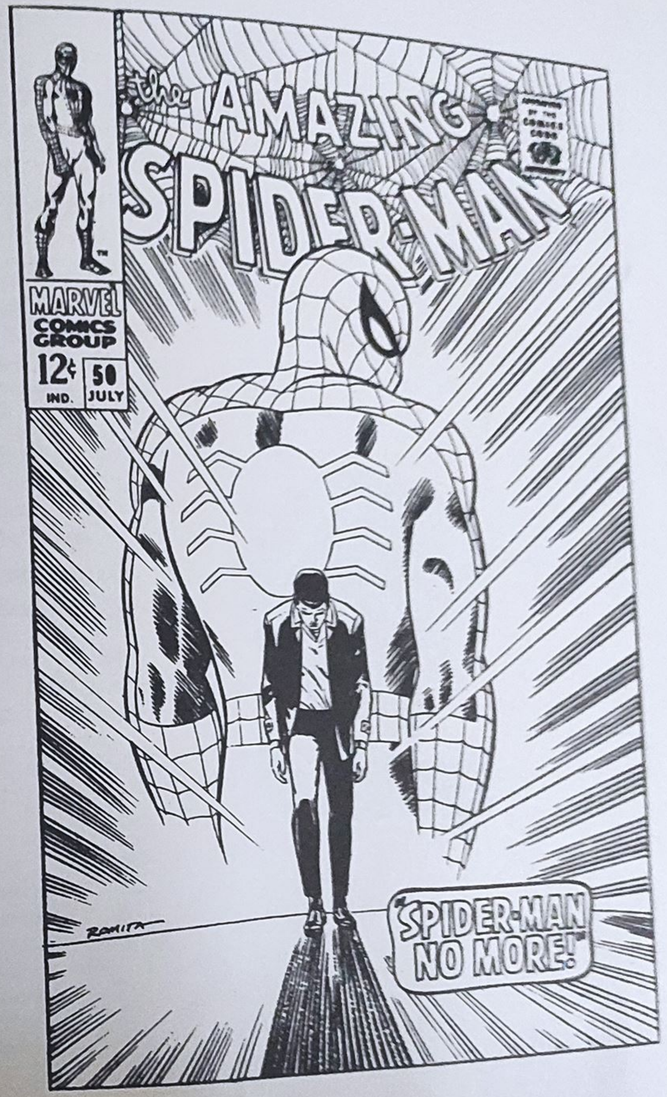
WILL EISNER — The spirit

caiet de dictando colosal. Ele nu mai evocă imponderabilul muzicii ci concreteţea tactilă a materiei. Un cuvînt devine în banda desenată tot atît de definitiv ca şi un arbore. Pus în pămînt ar putea încolţi.

Poate că banda desenată a simţit într-un chip nedefinit — cum face de obicei arta care cunoaşte în chip intuitiv marile probleme ale prezentului, sau tot ceea ce ar putea deveni curînd mari probleme — că singurul alfabet demn de încredere este linia desenată care nu trădează. Sau, dacă vreţi, a cărui trădare este fără urmări grave. În *comics* cuvîntul îşi redescoperă inocenţa, renunţă la sensurile secundare în favoarea unuia singur fundamental. Devine, poate, mai sărac în implicaţii, oricum primeşte în compensaţie privilegiul unic de a trăi onest în lumea oamenilor.

Strămoşii lui pe care-i credeam căzuţi în desuetudine: zgomotele, exclamaţiile, onomatopeele — acest material imens dar difuz, elementar, pe care umanitatea şi-a construit, la începuturi, primele aşezări, este reabilitat şi i se recunoaşte realitatea ca şi magia unei simplităţi pierdute şi regăsite. *Comicsul* devine astfel o inedită masă a păcii, a împăcării între lumea concretă şi lumea inefabilă a cuvîntului, dezvăluindu-le o sursă comună de existenţă.

Astfel divertismentul de început a devenit de-a lungul scurtei sale istorii un limbaj, o oglindă a dorinţelor secrete ca şi a tabuurilor nu întotdeauna mărturisite ale societăţii, un inventar al certitudinilor fundamentale şi, în cele din urmă, aşa cum reuşeşte fiecare artă autentică, imaginea poetică elementară a unei umanităţi posibile.



JOHN ROMITA — copertă pentru SPIDERMAN.
Personajul a fost conceput de Steve Ditko şi Stan Lee

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 7

Bob Dylan 6
Winsor McCay 8—9

GRAFICA TRADIȚIONALĂ DE LA SUBORDONARE LA LIBERTATE

GO WEST 10
Charles Russell 11
Anonim 12—13
Charles Russell & J. H. Smith 14—15
Frederic Remington 16
Charles Nahl 16

O PRIMĂ FLOARE PENTRU CARTOON 17
C. K. Berryman 17, 20
Joseph Keppler 18
Alexander Anderson 19

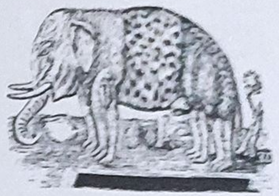
DESENELE PICTORILOR 21
Jackson Pollock 21
Stuart Davis 22
W. de Kooning 23
Ben Shahn 4—5, 24—35
Alex. Calder 33—36

IPOSTAZE MARGINALE 37

DESENE DE SCRIITORI 37
Benjamin Franklin 38
Mark Twain 39—41
E. E. Cummings 42
H. L. Lovecraft 43
William Faulkner 44—45
Henry Miller 46
Allen Ginsberg 47
Lawrence Ferlinghetti 47
Kenneth Patchen 48
Mary Ellen Solt 49

PORTRETUL LITEREI ÎN OGLINDĂ 50
Franklin Typographers 50
Anonim 51
Herb Lubalin & Allan Peckoclide 52
Otto Soglow 53
Jerome Snyder 54—55

COMPUTER GRAPHICS 56
A. Michael Noll 56
Kerry Strand 57—60



Larry Jenkins 58
Lloyd Sumner 58

DESENUL ANIMAT 61

Walt Disney 61—66
Max & Dave Fleisher 67
Fritz Freleng 68
John Hubley 69
Stephen Bosustow 69
Ernie Pintoff 70
Walter Lantz 70
Paul Terry 71
Tex Avery 71
Chuck Jones 72

THE CARTOON 73

Robert Osborn 74
John Held Jr. 76
Rea Gardner 77
Ton Smits 78
Otto Soglow 78
Charles Addams 79
Nurit Karlin 80
Sam Cobean 80
Virgil Partch 81
C.E.M. 82
George Price 82
Edward Koren 83, 105
Ed. Arno 83
Gluyas Williams 84
Saul Gross 85
Peter Arno 86
Milt Gross 87
James Thurber 88—89
Chon Day 90
William Steig 90
Saul Steinberg 91—101
Jean Claude Suarez 102—103
Ed. Gorey 104, 128—129
R. O. Blechman 107
Anita Siegel 108—109
David Levine 110—111
Jules Feiffer 112

GRAPHIC DESIGN 113

Milton Glaser 114, 116
Saul Bass 115
Seymour Chwast 118
Gene Federigo 119

Maurice Sendak 119, 132
Victor Moscoso 121
Peter Max 122
Paul Davis 122
Roger Hane 123
John Alcorn şi Lou Dorfsman 124
Edward Sorel 125
George Tscherney 126
Paul Rand 127
Tomi Ungerer 130—131
Stan Mack 132
Louis Silverstein 133
Kathy Katlerwood 134
Ivan Chermayeff 135

BENZILE DESENATE 136

R. F. Outcault 137
George McManus 138—141
Winsor McCay 142, 148—149
Rudolph Dirks 143
George Herriman 144—145, 151, 155
Oscar Jacobson 146
Jimmy Swinnerton 147
Pat Sullivan 153, 154
Burne Hogarth 156—161
Otto Soglow 162—163
Alex Raymond 164—167
Hal Foster 168—169
Chester Gould 170
Milton Caniff 171
Carl Anderson 172
Al. Capp 173
Charles Schultz 174
V. T. Hamlin 175
Rube Goldberg 175
Johnny Hart 176

ULTIMII EROI, SUPRAOAMENII 177

Murphy Anderson şi Gardner Fox 178
Lee Falk 178
Lou Fine 179, 184
Jerry Robinson 180
Jack Binder 181
Phil Davis şi Lee Falk 182
Jerome Siegel şi Joe Shuster 183

BANDA DESENATĂ DIVERTISMENT SAU ARTĂ?

Will Eisner 185
John Romita 187
Johnathan Fisher 188—192

CUVÎNT ÎNAINTE

L-am cunoscut pe profesorul G. Oprescu în anii mei de învățătură gimnazială, la liceul Traian din Turnu-Severin. Era, înainte de întîiul război mondial, profesor de franceză şi directorul liceului. Avea o reputație de dascăl sever, care nu glumeşte cu cartea şi mai ales cu disciplina. Elevii tremurau în fața lui şi cei care nu erau perfect pregătiți, se fîstîceau şi uitau şi bruma de cunoştințe, agonisite în ajun. După război, a funcționat la Universitatea din Cluj ca lector de limba franceză, şi-a luat doctoratul în litere şi a fost promovat profesor universitar. În această calitate şi-a păstrat severitatea inițială şi rigoarea profesională, unite cu o dîrzenie ce-l făcea temut. În fond, era şi el un « bourru bienfaisant », care ca director de Institut îşi apăra cadrele şi le promova pe cele mai bune, nu fără să bage uneori frica şi în acestea.

Am avut ocazia, paradoxal, să prezidez, la recomandarea sa, o comisie de doctorat, la o susținere în care el era conducătorul ştiințific. Sînt asemenea paradoxe în viață. Trecuseră 50 de ani de cînd şedeam drept în fața lui la lecție şi mă sileam să nu-mi pierd cumpătul. Fireşte că în noua situație i-am păstrat tot respectul cuvenit unui autentic om de ştiință şi self made man, unanim considerat pentru marea lui putere de muncă şi onestitate intelectuală. Şi-a lăsat toată averea, casa şi colecțiile de artă, Academiei R. S. România, al cărei membru era, iar Bibliotecii acesteia, totalitatea colecției sale de gravuri şi desene. În calitate aşadar nu numai de fost elev al eminentului profesor, dar şi de conservator, oricît de vremelnic, al acestei colecții care s-a însumat comorilor Bibliotecii Academiei, mă înclin cu veneratie înaintea figurii sale, de neştearsă amintire.

Prezenta expoziție, a treia organizată de Cabinetul de stampe cu opere din donația profesorului Oprescu, are loc cu prilejul comemorării a 90 de ani de la naşterea donatorului. Primele două, din 1961 şi 1962, au fost deschise în prezența sa. Acum el este prezent printre noi prin fapta sa de ctitor, care îi perpetuează memoria şi dreptul imprescriptibil la recunoştința noastră şi a celor ce vor veni după noi.

ŞERBAN CIOCULESCU

UN MARE DONATOR AL CABINETULUI DE STAMPE

Cînd, în 1962, G. Oprescu a donat Cabinetului de stampe întreaga sa colecție de opere grafice [1] formată atunci din peste 1400 de desene și 6000 de gravuri, generosul său gest era împlinirea unei intenții pe care acest om de cultură ce a dedicat o activitate de aproape cinci decenii răspîndirii cunoștințelor de istoria artei în țara sa, o exprimase încă din 1945, într-o ședință a Academiei Române. Răspunzînd colegului său, Dimitrie Gusti a vorbit cu acel prilej de o « politică a gravurii » [2], menită să deschidă culturii românești noi ferestre către lumea nesfîrșit de complexă a imaginii.

Cea dintîi publicație pe care G. Oprescu a consacrat-o gravurii datează din 1923. Este catalogul expoziției *Portretul în gravura franceză*, organizată de Societatea « Graphica », ai cărei principali inițiatori fuseseră doctorul Ion Cantacuzino și pictorul Jean Al. Steriadi [3]. Devenit titularul catedrei de la Universitatea din București, G. Oprescu ținu, încă din primul său an de profesorat, un curs de istoria gravurii în metal, [4] dînd numeroșilor săi studenți îndrumări competente cu privire la evoluția și tehnicile acestei arte. Pe de altă parte, ca director al muzeului Toma Stelian, el a prezentat, din 1931 pînă în 1938, într-o remarcabilă serie de expoziții, unele în colaborare cu mari muzee europene (Luvru, Uffizi), aspecte caracteristice din istoria desenului și a gravurii în Franța, Italia, Anglia și Germania [5], fără a uita mărturiile desenatorilor străini, călători în Țările Române [6], asupra cărora publicase o cunoscută carte [7]. Predilecția sa pentru artele grafice a făcut însă din G. Oprescu și un cercetător de seamă al dezvoltării lor în România. Manualul său *Grafica românească în secolul al XIX-lea* [8] rămîne și astăzi lucrarea de referință esențială asupra subiectului iar paginile sale din *Grigorescu desinator* [9] cuprind prețioase intuiții critice.

Nu odată în expozițiile de la Muzeul Toma Stelian au apărut și opere din colecția Oprescu. Asupra originilor acesteia alcătuitorul său a împărtășit, cu simplitatea și modestia ce-i erau caracteristice, amănunte precise, într-o prefață din 1962 [10]. Secretar al Comisiei Internaționale de Cooperație Intelectuală și apoi membru al unei alte comisii, de litere și arte, de pe lîngă Liga Națiunilor, între 1923 și 1939, istoricul de artă român a călătorit mult. Mijloacele sale nu-i îngăduiau să participe la marile licitații de opere de artă ce aveau loc în capitalele europene pe care le vizita. La Paris își făcuse însă prieteni printre negustorii de stampe, experți iscusiți ca Paul Prouté și Le Garrec, din ale căror mape alegea piesele ce-l atrăgeau, dînd întîietate francezilor și italienilor în ce privește desenele și manifestînd în domeniul gravurii o curiozitate enciclopedică, pentru toate școlile și epocile. Dar rolul cel mai însemnat în constituirea colecției sale l-au avut relațiile sale și în cele din urmă prietenia sa cu un mare anticar londonez. Magazinul domnului Spencer, de pe New Oxford Street, specializat în ediții rare, oferind clienților săi, în subsidiar, și opere de grafică achiziționate în bloc odată cu bibliotecile unor nobili scăpătați, a cunoscut în nenumărate rînduri vizitele profesorului Oprescu. Eliminînd ce i se părea nesemnificativ și consultîndu-se cu conservatori de la British Museum, Oprescu avu astfel mulțumirea de a afla un număr considerabil de gravuri și desene ce aparținuseră în trecut unor colecționari celebri, pictorii Joshua Reynolds și Edward Burne-Jones sau scriitorul Horace Walpole. În țară, după ultimul război mondial, cumpără, printre alte opere de preț, stampe de Dürer și Rembrandt provenind de la Gheorghe Balș, istoricul arhitecturii moldovenești, temeinic și în cunoașterea acestor *patres* ai gravurii.

Prin întinderea și varietatea sa, ca și prin valoarea excepțională a unor piese, colecția dăruită de G. Oprescu a îmbogățit fondurile Cabinetului de stampe în multe

direcții, desenul italian din secolele XVI—XVIII (amintim aici marele nume al lui Guercino), cel francez din secolele XVIII—XX, strălucind prin Hubert Robert, Delacroix și Picasso, acuarela engleză, gravura italiană, de la vechii maeștri ai dăltiței la Piranesi, cea nordică, olandeză, flamandă, germană, stampa japoneză, cu Hiroshige și Hokusai, miniatura persană. Interesul profesorului pentru portretul gravat francez se recunoaște în admirabila suită de efigii pe care a constituit-o, de la austerii Thomas de Leu și Claude Mellan, trecînd prin măreția barocă a unui Pierre Drevet, urmată de spiritualele fizionomii concentrate de Nicolas Cochin în medalioanele sale, pînă la romantismul elegant al lui Achille Déveria și la acuta viziune modernă a lui Edouard Manet. Dintre desenatorii români, Grigorescu și Steriadi îl încîntau îndeosebi, prin cuceritoarea lor spontaneitate; admira deasemenea aspra voință de stil a lui Ressu și fluența decorativă a lui Ștefan Popescu.

Pentru G. Oprescu gravura și desenul nu erau numai mijloace subtile de a pătrunde în intimitatea maeștrilor, dar și prilejuri de a călători în timp la lumina lămpii, de a medita asupra avatarurilor istoriei. Sînt încă numeroși cei care, foarte tineri, erau admiși în zile anumite să admire planșele alese cu atîta dragoste și mînuite de posesorul lor cu o severă și meticuloasă prudență. Astăzi cărunți, unii au devenit istorici de artă și nu pot uita inițierea pe care o datorează regretatului profesor. Efortul său de a agonisi, pentru sine și pentru alții, aceste izvoare ale sensibilității și cunoașterii, îl așează alături de academicienii de demult, care au zidit în colecțiile, acum mai mult decît centenare, ale Academiei experiența și îndemnurile lor. Dăruindu-și gravurile și desenele Cabinetului de stampe, spre a fi conservate în locul sigur și de veche tradiție pe care-l cunoștea atît în forma sa inițială, cît și în dezvoltarea sa de după 1950, el a adus culturii noastre un neprețuit serviciu, realizînd totodată năzuința cea mai curată ce-l poate însufleți pe un colecționar, aceea de a pune tezaurul strîns de-a lungul unei vieți la îndemîna tuturor celor în măsură să-l prețuiască și dornici să-l studieze.

REMUS NICULESCU

---

[1] Actul de donație transcris la 31 octombrie 1962. La 5 august 1963 și la 5 august 1969, G. Oprescu a adăugat la acest act piesele achiziționate între timp.

[2] *Procesul verbal al ședinței publice de la 8 iunie* 1945, în *Analele Academiei Române, Desbaterile. Seria II-a*, 65 (1945/1946), p. 5—7.

[3] *Portretul în gravura franceză din secolul al XVI-lea până în al XX-lea*. București 1923. (« Graphica » Societate pentru încurajarea și răspîndirea gravurii artistice. A doua expoziție).

[4] *Curs de istoria artei (Gravura în metal)* București, 1930—1931. (Universitatea din București. Facultatea de Litere și Filosofie).

[5] *Desenul francez în secolul al XIX-lea și al XX-lea*. 8 noiembrie — 15 decembrie 1931 ; *Desenul italian în secolele al XVI-lea — XIX-lea*, 5 noiembrie — 25 decembrie 1932 ; *Desenul și gravura engleză (secolele XVIII—XX)* 15 decembrie 1935 — 2 martie 1936 ; *Gravura și cartea ilustrată germană (secolele XV și XVI)* 15 mai — 19 iunie 1938 ; *Portretul francez în desen și gravură (secolele XVI—XIX)*, 8 noiembrie — 31 decembrie 1938.

[6] *Țările române văzute de artiști străini. Stampe din colecțiile DD. Adrian C. Corbu și dr. Mircea Petrescu*, ianuarie—aprilie 1935.

[7] *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)*. București, 1926.

[8] *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I—II. București 1942—1945.

[9] *Grigorescu desinator*. București 1941. (Academia Română. Publicațiile Fondului Elena Simu, VIII).

[10] *Desenul italian în secolele XVI—XVIII. Biblioteca Academiei R.P.R., Donația Acad. Prof. G. Oprescu*. București, 1962. p. 3—7.